عقدة الفنّ..العمارة



هال فوستر

ترجمة: باسل وطفة



عقدة الفن..العمارة

هال فوستر

ترجمة: باسل وطفة





عقدة الفن..العمارة
تأليف:هال فوستر
ترجمة: باسل وطفة

الطبعة الأولى: 2023
ISBN: 978-603-92096-3-8
رقم الإيداع: 1444/1591

هذا الكتاب ترجمة لـ:
Hal Foster, *The Art-Architecture Complex,* Verso, 2013.

الآراء والأفكار الواردة في الكتاب تمثل وجهة نظر المؤلف



الناشـر:
دار معنى للنشر والتوزيع
الرياض - المملكة العربية السعودية





@manaplatform

المحتويات

مقدمة

على مدار نصف قرنٍ مضى، وضعَ عددٌ من الفنانين الرّسمَ والنحتَ وصناعةَ الأفلام على تماسٍّ مع الفضاء المعماري حولهم، وخلال الفترة نفسها؛ انخرطَ عددٌ من المعماريين في الفنّ البصري. هذا الاشتباك، الذي تمثل في التشارك أحيانًا وفي المنافسة أحيانًا أخرى، أضحى الآن ميدانًا رئيسًا لصناعة الصورة وتشكيل الفضاء في اقتصادنا الثقافي. تنبعُ أهمية هذا الاشتباك، جزئيًّا فقط، من الشهرة المتزايدة لمتاحف الفنون، الأمر الذي يمسّ بدوره هُويةَ مؤسسات أخرى متعددة مع بدء الشركات الكبرى والحكومات الاستعانةَ بالصلة بين العمارة والفنّ لجذب المشاريع التجارية ولوسمِ المدن بمراكز الفنون، المهرجانات وما شاكلها. وحيث تتلاقى العمارة والفن، غالبًا ما يجري التركيز على الأسئلة المتعلقة بمواد، تقنيات، ووسائط إعلامية جديدة، وهذا أيضًا ما يجعل معاينة تلك الصلة وسبرَ أغوارها أمرًا مُلحًّا.

سأبدأ بتقديم استعراض عام عن دورِ الصورة والسطح الخارجي في العمارة بدءًا من فترة فن البوب وصولًا إلى الوقت الحاضر، وأختم بحوار مع نحّات طوّر-لفترة طويلة- منهجًا مختلفًا للبناء؛ منهجًا يظهر الصلة بين المادة والهيكل، وبين الجسد والموقع. اللّازمة المتكررة في هذا الكتاب تفيدُ بأن هذا الانفصال أصبح اليوم مثارَ صدامٍ بين أصول متبعة في حقلي العمارة والفن على السواء. ضمن هذا الإطار، تقدّم أجزاء الكتاب الثلاثة التي يشتمل كلٌّ منها على ثلاثة فصول، استقراءً للمعالم الرئيسة في عقدة العمارة- الفن.

يتناول الجزء الأول ثلاثة «طُرزٍ عالمية»: أعمال التصميم الخاصة بريتشارد روجرز Richard Rogers، نورمان فوستر Norman Foster، رينزو بيانو Renzo Piano، التي ربما تمثل في تعريفنا للحداثة ما بعد الصناعية، ما مثّلته «النماذج الدّولية» في أعمال والتر غوربيوس Walter Gropius، لو كوربوزيه Le Corbusier، ميس فان دير رويه Meis van der Rohe بالنسبة للمنظومة الصناعية: تعبيرات لافتة للنظر وخارجة عن المألوف؛ برغماتية، طوباوية، وأيديولوجية سرعان ما دخلت حيّز التطبيق. لو اعتبرنا أن للحداثة سيماءَ بعينها اليوم، فإن روجرز وفوستر وبيانو هم بين أبرز مبتكريها[1].

يركز الجزء الثاني على معماريين شكّل الفن بالنسبة لهم نقطة الانطلاق: زها حديد، ديلر سكوفيديو + رينفرو Diller Scofidio+Renfro ومجموعة من المصممين الذين لا يخفى تأثّرهم بالأدنوية، ومنهم جاك هيرزوغ Jacques Herzog، وبيير دي موون Pierre de Meuron. مؤخرًا، أصبح الإلمام بالفن، بدلًا من تدبّر النظرية الذي ساد حتى عهد قريب، شرطًا لازمًا للعمارة الطليعية. لهذا الربط أهمية بالغة من الناحية الاستراتيجية على الأقل؛ إذ استهلّت زها حديد مسيرتها المهنية بالعودة إلى السوبرامتية Supermatism والبنائية Contructivism الرّوسيتين، أما ديلر سكوفيديو/ رينفرو فقد بدآ مزاولة عملهما بدمج العمارة مع فنّ مفهاهيمي، أدائيّ، نسوي، واستيلائي*.

مع وجود مصممين متأثرين بالأدنوية، يغدو التفاعل المتبادل بين العمارة والفن بديهيًا دون ريب؛ فكما وضع الأدنويون العمل الفني على تماس مع ظرفهِ المعماري، اكتسب هؤلاء المعماريون حساسية أدنوية إزاء السطح الخارجي والشكل. من المفترض إذن، أن تحتل التطورات الحديثة

(*) Appropriation art: فنّ استغلال المواضيع أو الصور أو الأفكار الموجودة سلفًا مع إضفاء تغيير بسيط عليها أو الإبقاء عليها كما هي. وقد عُرف أيضًا بوصفه استيلاءً على عمل أو موضوع فني موجود. (المترجم)

في تصميم المتحف الصدارةَ في هذا الجزء. لم يغير ما انطوت عليه كل هذه التشابكات العلاقةَ بين الفن والعمارة وحسب، بل الطابع المميز لأنواع الفنون مثل الرسم والنحت وصناعة الأفلام أيضًا، وسنتطرق إلى هذه التحولات في الجزء الثالث من الكتاب. في العقد الخمسيني، آنَ بلغ الرّسم قمةَ مجده بوصفه النموذج الأمثل والمحتذى للفن الحداثي برمته، ، علّق بارنت نيومان Barnett Newman ساخرًا: «النّحت هو ما تلجأ إليه عندما يستعصي عليك فهم الرسم». لو استُبعد النحت في هذا السياق، حيث لا ذكر للعمارة، فمن المستحيل الإعراض عنه بعد عقد من الزمن.

إن الدور المؤثّر للعمارة في تغيّر موقع الفنون مؤخرًا هو موضوعٌ محوري في الجزء الثالث الذي يستعرض الأعمال النحتية لريتشارد سيرّا Richard Serra، وأفلام أنتوني مَكّال Anthony McCall، والتوليفات النحتية لدان فلاڤين Dan Flavin إضافة إلى آخرين منهم دونالد جود Donald Judd، روبرت إيروين Robert Irwin وجيمس تورّيلّ James Turrell. على غرار النحت، انتقلت أنواع فنون أخرى إلى الفضاء المعماري، الأمر الذي لم يتمخض عن نتائج إيجابية دائمًا حسب اعتقادي[2]. الثّيمة المتكررة في هذا الكتاب هي الحداثة رغم ما تثيره هذه الفكرة من ريبة في نفسي. ما حاجَّ به السوسيولوجي أوليرش بِك Ulrich Beck في الوقت الحالي قوله إن الحداثة أضحت نكوصيّة: منشغلة في إعادة تركيب منظومتها الأساسية الخاصة. بعض المشروعات التي تطرقنا لها هنا تتضمن تغيير مواقع صناعية قديمة لتناسب اقتصاد الثقافة والترفيه والخدمات والرياضة في الحقبة ما بعد الصناعية[3].

بالكاد يمكن النظر إلى الفن الحديث كموضوع عديم التأثير في سياق هذا التحوّل الشكلي، إذ إنَّ اتساع نطاقه أفضى بعض الأحيان إلى تحوّل

مستودعات ومصانع مهجورة إلى متاحف ومعارض فنية، وفي ثنايا هذه العملية أعيد إحياء بعض مناطق الطبقة العاملة الكاسدة على هيئة وجهات عصرية للسياحة الفنية. عند هذه المرحلة، لم يعد ثمة وجود للزعم القائل بانفصال الثقافي عن الاقتصادي دون أدنى شك؛ فإحدى سمات الرأسمالية المعاصرة هي مزج الاثنين وهو ما يتمثل في علو شأن المتاحف فضلًا على إعادة تصميم منشآت كتلك المذكورة آنفًا لفائدة «اقتصاد التجربة»[4] ما تأثير الصلة بين الفن والعمارة على ثقافة أكثر حضورًا تبجّل القوة التجريبية؟ هل تتصدى قواهما الذاتية لتلك الثقافة؟ هل تصقلانها؟ هل تفسران وجودها إلى حدٍّ ما؟ ستتكرر أسئلة من هذا القبيل فيما يلي من الكتاب.

تلعب المواد والتقنيات الجديدة دورًا جماليًّا ودورًا وظيفيًّا في التصميم المعاصر. فعلى شاكلة الطراز الدولي، تُبرز الطرز العالمية لروجرز، فوستر، بيانو وآخرين هندسةً ملحمية حيث يُنظر إلى التكنولوجيا مجددًا كفضيلة، كقوة في حد ذاتها، وكأنها صنمٌ يبعد عنا شرور الجوانب الكريهة للحداثة التي هي جزء منها (لقيت هذه النزعة البروميثوسية الجديدة ترحيبًا، ولم تلقَ رفضًا إثر هجمات الحادي عشر من أيلول/سبتمبر: أبنية طويلة أيقونية الشكل كان يعتقد بأنها تلهم الرقي الأخلاقي، ناهيك عن المصالح الاقتصادية والسند السياسي. من يمكنه أن ينسى النداء ذا الصبغة الفالوسية: «ابنوهما أعلى من ذي قبل»؟).تميل المواد والتقنيات المعاصرة إلى الخفّة، وهذه الخفة، لازمة أخرى تتكرر في هذا الكتاب، أثَّرَت في الفن وفي العمارة كذلك. حيث فرضت، على نحو خاص، إعادة تقييم المدلولات القديمة للصلابة المادية والشفافية المعمارية ولهذا المنحى تقلباته التي سأتطرق إليها هنا. وباعتبارها إحدى البنيات الأساسية لأيديولوجيا الحداثة اليوم، دعمت الخفّة تعبيرًا تجريديًّا يتجاوز أي شيء شاهدناه في السياق الحداثوي؛ تعبيرٌ

يتفق حسبما قيل مع التجريد الخاص بالفضاءات السبرانية والأنظمة المالية. رغم ذلك، تستبطن هذه الخفة أحجيتها الخاصة وهي السؤال: كيف ستتمثل الحداثة في ذلك؟ إذا كان لعصر الآلة أيقنتهُ المتميّزة، فماذا عن عصرنا؟

حتى مع رفض روجرز، وفوستر، وبيانو للرمزية الزخرفية في عمارة ما بعد الحداثة (التي شُوّهت سمعتها اليوم بالعموم)، فهم يقدمون تلميحات بكماء لها أصداء مدينية بعض الأحيان (يصح ذلك في حالة روجرز خاصةً). وفي الوقت ذاته يعيدون تبيان بعض الأنماط المعمارية بطرق تحمل دلالات مدينية أيضًا (لنتأمل المطارات التي صممها فوستر ومتاحف الفنون التي صممها بيانو). وفقًا لأنتوني ڤيدلر Anthony Vidler؛ أنتجت الحقبة الحديثة ثلاث تنميطات معمارية[5]. الأول: تطورَ في عصر التنوير، وطرحَ أساسًا طبيعيًّا لعمارة كلاسيكية جديدة مترافقة مع نموذج أسطوري «للكوخ البدائي»* المبني من أعمدة كلاسيكية مقطوعة من جذوع الأشجار. الثاني: طوره لوكوربوزيه وآخرون دعمًا للطراز الدولي، حيث جددوا دلالات العوالم الكلاسيكية والطبيعية هذه كي تتوافق مع الآلة. أما التنميط الثالث، الذي اعتُبر مهمًّا في عمارة ما بعد الحداثة وفقًا لتعريف ألدو روسّي Aldo Rossi، ليون كرير Léon Krier وآخرين، فقد ابتعد عن النماذج الصناعية واتجه إلى أنماط البنيان في المدينة التقليدية.

لعل هذه الطُرز العالمية تعطينا لمحةً عن تنميط رابع إضافي، فعلى شاكلة التنميطات السابقة، يحتفظ الرابع بعلاقة مع المنحى الطبيعي (الذي يُعبر عنه كليًّا اليوم بـ «التصميم الأخضر») ومع المنحى الكلاسيكي

(*) الكوخ البدائي Primitive hut: في السياق المعماري، يعبر هذا المصطلح عن كوخ مُتخيل، ليس ماديًّا أو محسوسًا بالضرورة، بل مفهوم مجرّد للمكان وتصوّرٌ «للمنزل» يمثل رمز البنيان المادي، والرفاه وفن الإسكان. رسمه Abbe Marc-Antoine Laugier في مقال نشره عام 1755. (المترجم)

(الذي صُقل في أعمال بيانو غالبًا): حيث تكون التكنولوجيا أمرًا أساسيًّا (بالنسبة لفوستر خاصة) وحيث يبقى المنحى المديني محلّ بحث (بالنسبة لروجرز خاصة). علاوة على ذلك، فإن أكثر ما يميز الطراز العالمي هو «طابعه الدولي المبتذل»: حتى مع استجابة أبنيته المدهشة للظروف المحلية والطلب العالمي على السواء، يجري ذلك وفق منهج يتلخص في إنتاج صورة المحلي بغاية ترويجها عالميًّا (من الأمثلة المعروفة في هذا المنحى استاد بيردز نيست Bird's Nest من تصميم هيرزوغ Herzog ودو مورون de Meuron، الذي استُخدم كشعار افتراضي للألعاب الأولمبية في بكّين 2008). بناء على ذلك، تكون المقدرة على استحضار الصورة ثيمة أخرى في هذا الكتاب (لا سيّما في الجزء الثاني) حيث تتضح الصلة بين العمارة والفن.

تجدر الإشارة هنا إلى تطورين إيجابيين؛ ينعكس الأول في مقدرة بعض الأعمال على خلق فضاءات، ضمن ظروف اقتصاد السوق السائد، تفسح المجال أمام تجارب غير مُعدّة أو حتى متوقعة. والثاني في مقدرة بعض الأعمال على إقامة مبانٍ بطرق تناهض استهلاكها السهل كعرض مسرحي جاذب للجمهور. رغم ذلك، تبقى المقدرة على استحضار الصورة عملًا شائكًا، خاصّة عندما يتعلق الأمر بالتصميمات الحديثة للمتاحف، حيث يبلغُ الطابع الاستعراضي أو النحتي لهذه الأبنية مبلغًا ربما يشعر الفنانون حياله أنهم تأخروا عن الركب، وأنهم أصبحوا في حكم الشركاء بعد أن قُضي الأمر. يؤكد آخرون حقّهم في ما نملكه من غنًى في التفاصيل البصرية، ما يضعهم موضع المنافس في مجال الرّسم الذي يروق للفنانين الزعم أنه ملك خاص لهم. للمعماريين كل الحق في العمل في هذه الميادين، لكنهم قد يُغفلون بذلك مسائل أخرى (التوصيف المُتخيل للحيّز المعماري، الوظيفة، الهيكل، الفضاء...) هم الأقدر على معالجتها بصورة أكثر فاعلية من الفنانين. سنتطرق إلى هذه الالتباسات أيضًا فيما يلي من الكتاب.

كي أتجنّب العجلة، اسمحوا لي أن أتناول أحد المخاوف الأخرى (في الجزء الثالث خاصة) وهو: مسألة الوسائط الفنية. إذ طالما تجاوز الجدل حول هذا الموضوع قضية التعارض بين مثلٍ حداثي أعلى «للخصوصية» من جهة، واستراتيجية ما بعد حداثية «للتهجين» من جهة أخرى، لكنَّ كلًّا من الموقفين يمثّل الآخر حيث اعتبر الاثنان أن للوسائط طبائعَ ثابتةً، مع وجود فنانين شجّعوا إما على الإفصاح عن خباياها أو خلخلتها إلى حدٍّ ما. يبتعد فهمي للأمر عن تفسيرات من هذا القبيل. ففي الحالة الأولى، الوسائط هي مواثيق مرفقة بعقود ذات ركائز تكنولوجية؛ وهي تُعرَّف ويعاد تعريفها، بين ثنايا الأعمال الفنية، في سيرورة تباينيّة من التجانس مع وسائط أخرى والتميّز عنها؛ سيرورة تحدث في حقل ثقافي تُوجّهه قوى اقتصادية وسياسية تخضع أيضًا لإعادة التعريف على الدوام[6]. وعليه، فإن النحت كما زاوله سيرّا هو لغةٌ مختلفة، لكنها لغة تتجسد في مظاهر الرسم والعمارة (في تصميمها للمواقع على سبيل المثال) حتى فيما يتجلّى في مفارقتها لتلك المظاهر (رفضها للمذهب التصويري على سبيل المثال).

على المنوال نفسه، حاولت صناعة الفيلم كما زاولها مكّال المحافظة على استقلالها رغم أنها أقحمت الرسم، التصوير، النحت والعمارة في مسعاها هذا. مسألة الوسائط ليست مسألة أكاديمية بالنظر إلى وجود صراع جلل نشب بين هذه التطبيقات، واهتم بالتجسيد والتوضع وبثقافة استعراضية تهدف إلى تمييع كل علمٍ بهذا الجانب. أشير في هذا المقام إلى أن ديالكتيك فن ما بعد الحرب لم ينتج انتقالًا من الخداع البصري التصويري إلى الفضاء الفعلي وحسب، وإنما إعادة تصميم الفضاء كخداع بصري ناصع الوضوح كذلك فضلًا على تشعبات مهمة في مجال العمارة. مع أن العديد من الفنانين والمعماريين يولون أفضلية للتجربة الفينومنولوجية، غير أنهم غالبًا ما يقدمون ما يتعارض معها تقريبًا: «تجربةٌ» تعيد لنا

«أجواءً» أو «تأثيرًا» معينًا؛ أي بيئات تخلط الحقيقي بالافتراضي، أو مشاعر بالكاد تخصُّنا ومع ذلك تخلق لنا هُويةً [7]. متعللةً بتحفيزنا، تنحو بعض الأعمال حتى إلى تطويعنا لأنه كلما زاد اعتمادها على المؤثرات الخاصة، تقل درجة مشاركتنا كمشاهدين فاعلين. بهذه الطريقة تُقارب الانعكاسيةُ الفينومنولوجية لـ«تمييزِ المرء لذاته الناظرة» ضدّها: فضاءٌ (منشأة، بناء) يفسر المشهد نيابة عنا على ما يبدو. هذه صيغة جديدة لمشكلة التوثين القديمة، لأنها تأخذ أفكارنا وأحاسيسنا، تعالجها بصورة مؤثرات وصور، ثم تعيدها لنا بما يثير ذهولنا، الأمر الذي يستوجب الشكر والامتنان. لقد وضع هذا الكتاب دعمًا للتطبيقات التي تصرّ على الخصوصية الحسية للتجربة في الوقت الراهن، وتقاوم الذاتية المذهولة والقيد المفروض على الحراك الاجتماعي والمدعوم بالأداء المشهدي اللافت.

استخدمت مصطلحات مثل «اشتباك» و«ارتباط» لوصف العلاقة الجديدة بين الفن والعمارة، فلماذا إذن أفضل استخدام تسمية خبيثة نوعًا ما مثل «عقدة» في عنوان الكتاب؟ لاستخدام هذه التسمية ثلاثة مقاصد: الأول؛ لتحديد الأنساق المتعددة حيث يتقارب الفن والعمارة و/ أو يتحدان، أحيانًا في دخول الفن فضاء العمارة، وأحيانًا في دخول العمارة ميدان الفن. ربما تكون أنساق كهذه هي القاعدة في الأعراف المتبعة في الغرب وأماكن أخرى، في حين أن الحركة الحداثية للفصل النسبي بين الفنون هي الاستثناء. أما المقصد الثاني من استخدام تسمية «عقدة» فهو تبيان كيف أن الاستيعاب الرأسمالي للثقافي ضمن الاقتصادي غالبًا ما حفّز إعادة توظيف تشكيلات من العمارة-الفن كواجهات للجذب و/ أو مواقع للعرض. رغم أنه بالكاد يمكن اعتبار «عقدة الفن- العمارة Art-Architecture Complex» أمارةَ شؤم تعكس تسمية «المجمع الصناعي العسكري Military-Industrial Complex» (أو تجسّده الحالي فيما يسمى

«مجمع الترفيه العسكري Military-Entertainment Complex»، لكنّها تقتضي منا الحذر. المقصد الأخير هو استخدام «عقدة» بالمعنى التشخيصي لمتلازمةٍ ما أو ضربٍ من الكبت؛ معنًى يصعب تعريفه على هذا النحو ناهيك عن تذليله، لأنه يبدو على وجه التحديد متأصّلًا تمامًا، طبيعيًّا تمامًا في الفعاليات الثقافية اليوم. بل إن العقدة، كما يدرك العصابي في سرّه، تعطل أنشطةً أكثر بكثير ممّا تسمح[8].

على شاكلة سابقهِ **التصميم والجريمة** *Design and Crime*، هذا الكتاب هو نقدٌ ثقافيّ بقدر ما هو نقدٌ فنيّ ومعماريّ بهدفِ إيجاد منهج وسط ما بين الكتابة الصحفية وتنظير العارفين؛ لا يتناول النزعات الأخيرة وليس وجهة نظر ما بعد نقدية[9]. أتفهم ما يشعره كثيرون من إعياء حيال سلبية النقد، سلطته المُسلّم بها، انتهاء صلاحيته كليّةً في عالم لا يعبأ، لكنه لا يفتأ يقارع ضحالة الرأي المتغطرس وسلبية المنطق التهكمي علاوة على البدائل الأخرى المقدَّمة. (ما البديل عن ممارسة النقد بالضبط؟ الجمال؟ العاطفة؟ الشهرة؟ أي ضروب ترفيه أخرى؟) أحيانًا يصبح المرء ناقدًا أو مؤرخًا للسبب نفسه الذي يصبح لأجله فنانًا أو مهندسًا معماريًّا: الاستياء من الواقع الراهن والرغبة في إيجاد بدائل. لا توجد بدائل دون ممارسة النقد.

أتوجه بشكري لـ: سيباستيان بودغن Sebastian Budgen، مارك مارتن Mark Martin، وبوب بارما Bob Bahrma في دار ڤيروس Verso لالتزامهم بالعمل، وإلى ماري-كاي ويلميرز Mary-Key Wilmers وبول مايرسكو Paul Myerscough؛ المحرّريْن اللذيْن عملا معي في London Review of Books (حيث ظهرت الطبعات الأولية للفصول 2، 3، 4) إضافة إلى تيم غريفين Tim Griffin ودون مَكماهون Don McMahon؛ المحررين اللذين عملا معي في Artforum (حيث ظهرت الطبعات الأولية للفصول 1، 5، 6) لما

قدماه من دعم. أعرب عن امتناني أيضًا لـ ستان ألِن Stan Allen، تيفاني بِل Tiffany Bell، إيڤلين بوا Yve-Alain Bois، بنيامين بيوكلو Benjamin Buchloh، ريتشارد غلوكمان Richard Gluckman، ريتشارد سيرًا Richard Serra، أنتوني ڤيدلر Anthony Vidler، سارا وايتينغ Sarah Whiting، وتشارلز رايت Charles Wright لما قدموه من حوارات جريئة حول بعضٍ من هذه المواضيع على مدى سنوات. الشكر واجب أيضًا لراين راينِك Ryan Reineck لعمله على الرسوم التوضيحية، ولجوليان روز Julian Rose لقراءته مخطوطَ الكتاب (لو كان للتبادل الفكري حفلُ توزيع هدايا، فأنا مدين له). وفي الختام، واكبت ساندي تيت Sandy Tait هذا الكتاب بألمعيتها المتميزة.

هوامش المقدمة:

1. تعرض معرض «الطراز الدولي International Style»، أحد المعالم البارزة للعمارة الحديثة الذي أقيم في متحف الفن الحديث عام 1932 إلى نقد لاذع لتشديده على الطراز أكثر من الوظيفة. مع ذلك، برز الطراز كوظيفة أساسية في قسم كبير من تلك التصميمات، وهذا يصح بدرجة أكبر على «الطّرز العالمية global styles» اليوم.
2. يتألف هذا الكتاب من دراسات حالة بالكاد يمكن اعتبارها تحليلات كاملة. ربما كان لي أن أختار شخصيات أخرى أيضًا، لكن هذه الأمثلة هي الأكثر تأثيرًا بالنسبة لي. حول إعادة ترتيب الفن بعد الأدنوية، انظر:

Rosalind Krauss, «Sculpture in the Expanded Field,» in Hal Foster, ed., The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture (Seattle: Bay Press, 1983).

يقدم أنتوني ڤيدلر مخططه الخاص لـ«حقل العمارة الموَسع» في العمل الذي حرره ڤيدلر:

Architecture Between Spectacle and Use (Williamstown: Clark Art Institute, 2008).

يركز مايكل ليندر في عمله:

Nothing Less Than Literal: Architecture after Minimalism (Cambridge, MA: MIT Press, 2005),

على دور العمارة في الخطاب الأدنوي. ويشير ستان ألِن في عمله:

«Minimalism: Sculpture and Architecture» (إصدار خاص من Art and Design 1997) إلى أن

«ما يفصل بين أنواع الفنون» ليس «المسرح» كما زعم مايكل فرايد في عمله «Art and Objecthood» عام 1967، بل «العمارة» بمعنى أن حقل الفن المُتسع بعد الأدنوية كان انفتاحًا على الحيّز المكاني بقدر ما كان انفتاحًا على الزمن.

3. انظر، إضافة إلى نصوص أخرى:

Ulrich Beck, Risk Society: Towards a New Modernity, transl. Mark Ritter (London: Sage Publications, 1992), and Johannes Willms, Conversations with Ulrich Beck, transl. MichaelPollack (Cambridge: Polity Press, 2002).

أقتبس مصطلح «الطابع العالمي المبتذل» من بيك Beck، وفيما يتعلق بالتشكيكية، أتفق مع ت.جي. كلارك T.J.Clark بأن «الحداثة» في أغلب الأحيان لا تعدو كونها خرافة لناحية تبشيرها بالحراك الاجتماعي، كما أنني أتفق مع فريدريك جيمسون Fredric jameson بأنها تنحو لإسباغ مسحة جمالية فنية على كل ما تطاله. انظر:

T. J. Clark, The Painter of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers (New York: Alfred A. Knopf, 1985), and Fredric Jameson, A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present (London: Verso, 2002).

4. انظر:

B. Joseph Pine II and James H. Gilmore, The Experience Economy: Work Is Theater & Theater a Stage (Boston: Harvard Business Press, 1999).

يتحدث إريك شميدت Eric Schmidt الرئيس التنفيذي لغوغل عن «اقتصاد الانتباه» حيث تتنافس الشركات الكبرى على «عدد المشاهدين».

5. انظر: Anthony Vidler, «The Third Typology,» Oppositions 1 (1977).

6. وفق هذا التعريف، لا يمكن أن تكون الوساطة مختَرَعة بالكامل، كما يشير البعض اليوم، إلى حدّ القول أنها مُبتدَعة ولا تملك إلا تأثيرًا ضئيلًا في الوقت الحاضر فضلًا على التاريخ. وحتى مع تطلّع الفن الحداثي إلى الخصوصية («النقاء» مثلًا)، لكنّه وقع تحت إغراء التهجين أيضًا (العمل الفني الجامع Gesamtkunstwerk على سبيل المثال)، ولا يوجد في هذا ما يميّزه كفاية عن الفن ما بعد الحداثي. لكليهما مع ذلك نزعاته المختلفة، وفي محاكاة لنموذج فرويد في «الهدف موضع التركيز»، قد نرى أن الفن الحداثي «نرجسي» لأنه يصبّ كُلَّ تركيزه على صورته الخاصة أولًا وقبل كل شيء، وأن الفن ما بعد الحداثي «اتّكالي» لأنه غالبًا ما اتّكأ على نماذج أخرى. اتّكاء الفن على العمارة هذا وبالعكس هو محرّك مركزي للعقدة موضع السؤال هَهنا.

عام 1978، افتتحت روزاليند كراوس مقالها المهمّ «النحت في المجال المُوسّع» بتوصيف للمحيط/المقصورات/الأفخاخ وفق صياغة ماري ميس: «باتجاه مركز الحقل توجد رابية ضئيلة الحجم؛ نتوء على الأرض يمثل العلامة الوحيدة على وجود العمل. بالقرب منه، يمكن رؤية الواجهة المربّعة الكبيرة للحفرة بقدر ما يمكن رؤية طرفي السلّم المطلوب للنزول في الحفرة...». رصدت كراوس موقعًا «للأعمال الإنشائية» كهذا يجمع بين «العمارة» و«المنظر الطبيعي»، وكشفت من ثَمَّ عن نهجها البنيوي في الممارسة بما يتجاوز صوابية النحت، الذي يخوض مواجهة مع متعارضات أخرى مثل «المنظر الطبيعي» و«غياب المنظر الطبيعي»، «العمارة» و«غياب العمارة» وهكذا دواليك. عام 1910، قدم أدولف لووس في مقال عنوانه ببساطة «العمارة» صورةً مماثلة مع اختلاف المغزى: «إذا حدث وصادفنا تلة في الغابة، بطول ستة أقدام وعرض ثلاثة، وقد تكوّم التراب عليها بصورة هرَم، سينتابنا إحساس كئيب، وسيقول صوت في داخلنا «ثمة أحد مدفون». **تلك هي العمارة**. انظر:

(Adolf Loos, On Architecture, transl. Michael Mitchell [Riverside, CA: Ariadne Press, 2002]: 84).

من شأن «أصل أسطوري» للعمارة أن يدعم وسمَ النحت بالبدائية بعبارة أخرى: قد يقال إن صراعًا نشب بين النحت والعمارة حول الرابية-القبر تلك. يتصل هذا بفهمي لتمايزية الوساطة التي تفترض حيّزًا مكانيًّا تقل نماذج التعارض والغياب

المفاهيمية فيه، حسب كرواس، عن التماثلات والاختلافات المادية، الشكلية، الوظيفية، التقليدية، وقبل كل شيء: التاريخية.

7. للمزيد حول كيفية استجابة بعض الفنانين لهذا المنحى في «اقتصاد التجربة» انظر:

im Griffi n, «Compression,» October 135 (Winter 2010).

8. تعود بنا «العقدة» هنا إلى الحقل البنيوي للفن الحديث كما حددت معالمه كراوس. ابتكر المُنظّر إي.جي. غريماس التكوين السيميائي المعروف أيضًا بهذا الاسم، لكنه ينعكس بصورة مختلفة في عمله الذي -وفقًا لما كتبه فريدريك جيمس- «يخلق خارطة افتراضية لانغلاقٍ مفاهيميّ، أو من الأفضل القول لانغلاق الأيديولوجيا نفسها. تمامًا كما الميكانزمية التي تبدو أنها تولّد اختلافًا غنيًّا في مفاهيم ومواقف ممكنة، تبقى في الحقيقة حبيسة معضلة أولية أو قيدًا مزدوجًا بحيث لا يمكنها الانعتاق من مضمونها الداخلي بوسائلها الخاصة». انظر:

(A.J. Greimas, On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory, transl. Paul J. Perron and Frank H. Collins[Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987]: xv).

باختصار: التمدد يمكن أن يتصلب متحولًا إلى انقباض.

9. لهذا المصطلح معنى محدد في أوساط المشتغلين بالعمارة، حيث يستعمل لتحديد ما هو مقبول بعد نكوص معماريين أمثال بيتر آيزمان، فضلًا على أنه يرتبط بعدم الرضا العام عن النقد. انظر على سبيل المثال:

Bruno Latour and Peter Galison, eds, Iconoclash (Karlsruhe: ZKM/Center for Art and Media, 2002).

1

البناءُ-الصورة

نحن نربط اليوب Pop بالموسيقى، الأزياء وأشياء أخرى كثيرة ولكن ليس بالعمارة، مع أن اليوب كان وثيق الصلة بالسجالات المعمارية من ألفها إلى يائها. ظهرت فكرة اليوب ذاتها أول الأمر—بمعنى الانخراط المباشر في الثقافة الشعبية التي غيّرت رأسماليةُ الاستهلاك معالمَها عقب الحرب العالمية الثانية- في بداية العقد الخمسيني من القرن العشرين على يد الإندپندنت غروب (IG)، وهي مجموعة ضمت فنانين ونقادًا فنيين شبانًا مختلفي المشارب أمثال ريتشارد هاملتون Richard Hamilton ولورانس ألّووي Lawrence Alloway اللذين استرشدا بمعماريين ومؤرّخين معماريين شبان أمثال بيتر سميثسون Peter Smithson ورِينر بانام Reyner Banhan. طُورت فكرة اليوب من قبل فنانين أمريكيين بعد عقد من الزمن، وأضحت مجددًا جزءًا من النقاش المعماري على يد روبرت ڤينتوري Rober Venturi ودينِس سكوت براون Denise Scott Brown بشكل خاص حيث لعبت دور المُرتَكز الخطابي للتصميم ما بعد الحداثي الخاص في أعمال ڤينتوري، مايكل غريڤس Michael Graves، تشارلز مور Charles Moore، روبرت شتيرن Robert Stern وآخرين في ثمانينيات القرن العشرين، إذ أصدرَ

هؤلاء جميعًا صورًا هي بالأصل ذات طابع تجاري أو تاريخي أو كليهما معًا. في العموم، تمثلت الإرهاصات الأولى للپوپ بإعادة تشكيل الفضاء الثقافي تدريجيًا وفق متطلبات رأسمالية المستهلك حيث يتم المزج بين هيكل البناء، السطح الخارجي، والرمز بطرق جديدة[1]. لا يزال ذلك الفضاء المختلَط حاضرًا معنا، وكذا يبقى بُعدُ الپوپ حاضرًا في العمارة المعاصرة أيضًا.

بقيت بريطانيا أوائل خمسينيات القرن الماضي في حالة تقشف اقتصادي، ما أكسب العالم الاستهلاكي مظهرًا جذابًا لفناني الپوپ الصاعدين هناك، في حين كان هذا المشهد قد أصبح أمرًا مألوفًا بالنسبة للفنانين الأمريكيين بعد عقد من الزمن. القاسم المشترك بين الجماعتين هو إدراكهما أن النزعة الاستهلاكية لم تغير النظرة إلى الأشياء وحسب، بل ماهية المظهر أيضًا، وهنا وجد فن الپوپ بأجمعه موضوعه الرئيس؛ في بروز عالم الاستعراض بصورة أكثر حدّة، وفي أيقنة مفعمة بالإثارة للهوية الذاتية والمنتجات السوقية (للأشخاص بصورة منتجات وبالعكس)[2]. أضفَت السمة السطحية الاستهلاكية للمعالم من ناحية، وتسلسلية الأهداف من ناحية أخرى* طابعها على العمارة وتخطيط المدن فضلًا على الرسم والنحت. بناء على ذلك، وضع بانان في عمله «النظرية والتصميم في عصر الآلة الأوّل (1960)» تصورًا لعمارة الپوپ باعتبارها تحديثًا جذريًا للتصميم العصري في ظل الظروف المتغيرة «لعصر الآلة الثاني» الذي أصبحت فيه «المقدرة على استحضار الصورة» معيارًا رئيسًا[3]. بعد اثني عشر عامًا، أيّد ڤينتوري وسكوت براون في عملهما «التعلّم من لاس فيغاس Learning from Las Vegas (1972)» عمارة الپوپ التي ستعيد هذه المقدرة على استحضار الصورة إلى البيئة المبنية التي انطلقت منها. وبالنسبة للڤينتوريين، كانت

(*) التسلسلية seriality: هي أشكال من العلامات التجارية أو الوسوم التي تُفرض على الأفراد في مجتمع معين أو تُتبنّى من قبلهم. (المترجم)

المقدرة على استحضار الصورة شأنًا تجاريًّا أكثر منه تكنولوجيًّا، تم تطويره لإزاحة التصميم المعاصر وليس تحديثه؛ وفي هذا المرحلة تحديدًا بدأت إعادة تشكيل الپوپ وفق مقياس ما بعد الحداثة[4]. يمكن القول إلى حد ما إن العصر الأول للپوپ قد نشأ في هاتين المرحلتين: بين إعادة تشكيل العمارة الحديثة التي حفّزها بانام من جهة، وتأسيس عمارة ما بعد حداثية مهّد لها الڤينتوريون من جهة أخرى، لكنَّ للپوپ عمرًا مديدًا يمتد حتى عصرنا الحالي. هذه هي القصة التي أصف معالمها هنا.

في تشرين الثاني/نوڤمبر 1956، بعد بضعة أشهر من المعرض الشهير «هذا هو الغد This is Tomorrow» الذي أقيم في لندن وجذب اهتمام الجمهور لفكرة الپوپ للمرة الأولى، نشر أليسون وپيتر سميثسون مقالًا قصيرًا تضمَّن هذا الشعر النثري البسيط: «كتب والتر غروبيوس كتابًا عن صوامع الغلال، ولوكوربوزيه كتابًا عن الطائرات، وكان شارلوت بيريا يجلب للمكتب مشروعًا جديدًا كل صباح؛ لكننا اليوم نتلقى إعلانات تجارية»[5]. بالكاد يمكن القول إنَّ نظرة مصممين معاصرين مثل غروبيوس Gropius، كوربوزيه ، وپيريا Perriand إلى وسائل الإعلام الجماهيرية اتسمت بالسذاجة، والموضوع هنا ديالكتيكي وليس تاريخيًّا: هُم: أبطال التصميم المعاصر القدامى جعلوا من الأشياء الوظيفية مرشدًا لهم، بينما نحن، الكهنة الجدد لثقافة الپوپ؛ نتأمل في «الموضوع المُهمَل والپوپ ككلّ» كمصدر للإلهام. بعض من هذا جرى في جوٍّ من الفرح وبعضه في جوٍّ من اليأس، ومما ذكره أليسون وپيتر سميث: «يتم اليوم إبعادنا عن دورنا التقليدي [كمثال مُحتذى في التصميم] من قبل الظاهرة الجديدة للفنون الشعبية؛ أي الإعلانات. علينا بطريقة ما أن نضع معيارًا لهذا التدخل إذا أردنا مضاهاة اندفاعاتها القوية والمثيرة بما لدينا»[6]. حرّك هذا الحماس المشوب بالقلق جماعة الإنتپندنت غروب (IG) بأكملها، وقاد هذا التوجه عددٌ من المفكرين المعماريين. بعد

أربع سنوات، ذكر بانام في **النظرية والتصميم** ما يلي: «لقد دخلنا فعلًا عصر الآلة الثاني، ويمكننا اعتبار الأول مرحلةً من الماضي وحسب»[7]. في هذه الدراسة البارزة، التي اعتُبرت أطروحة أكاديمية في أوج ازدهار الإنتيندنت غروب، أصرّ بانام أيضًا على وضع مسافة تاريخية من المُعلمين المُحدثين (بما فيهم مؤرخون معماريون مثل نيكولاوس پفسنر Nikolaus Pevsner؛ مُعلّمه في معهد كورتاولد، وسيغفريد غيديون Sigfried Giedion؛ مؤلف السردية الكلاسيكية للعمارة الحديثة «المكان، الزمان، والعمارة 1941»). تحدى بانام الفرضيات الوظائفية و/أو العقلانية لتلك الشخصيات (القائلة بأن على الشكل أن يتبع الوظيفة و/أو الأسلوب الفني) وأحيا أولويات أخرى تجاهلها المذكورون، داعمًا بذلك تخيّلًا مستقبليًا للتكنولوجيا وفق سمات تعبيرية –تشكيلات نحتية غالبًا وإيمائية في بعض الأحيان- باعتبار هذه السمات المحفز الأساسي لتصميم متقدم لا يتوقف على عصر الآلة الأول بل يمتد كذلك إلى عصر الآلة الثاني (أو عصر الپوپ الأول). بالتوازي مع مراجعته للأولويات المعمارية، البعيدة تمامًا عن السياق الأكاديمي، أكد بانام مجددًا على «أستطيقا قابلية الاستهلاك» التي طُرحت للمرة الأولى في النزعة المستقبلية Futurism لعصر الپوپ هذا حيث لم تعد «المعايير المحكومة بالديمومة» ملائمة بعد الآن[8]. عمل بانام أكثر من سواه على دفع خطاب التصميم بعيدًا عن الصيغة الحداثية للبنى التجريدية، موجهًا إياه نحو اللغة التعبيرية للپوپ المشفوعة بالصور[9]. إن كان للعمارة أن تعبّر عن هذا العالم بالقدر الكافي –حيث كانت الأحلام في خمسينيات التقشف في طريقها لتصبح منتجات للنزعة الاستهلاكية في الستينيات– لتوجّب عليها أن «تنسجم مع تصميمٍ يضع قابلية الاستهلاك ضمن أداءٍ وظيفيٍ وأستطيقيٍ»: عليها أن تتجه إلى عالم الپوپ[10].

ماذا يعني هذا من الناحية العملية؟ مبدئيًّا، دعم بانام العمارة الوحشية* التي مثلها أليسون وپيتر سميثسون وجميس ستيرلينغ James Stirling الذين دفعوا المواد المستخدَمة والهياكل المكشوفة إلى منحًى بالغ الوحشية. كتب أليسون وپيتر سميثسون عام 1957: «تحاول العمارة الوحشية استيعابَ وجود مجتمع عالي الإنتاج، وانتزاع ما يوجد من شاعرية فظّة لدى القوى العاملة المضطربة والطاغية الحضور»[11]. يبدو أن الپوپ ينعكس في هذا الإصرار على «كما هو قائم»** دون شك، لكن «شاعرية» العمارة الوحشية كانت «فظة» للغاية كي تحافظ طويلًا على صورتها كطرازٍ شهير لعصر الپوپ الأنيق، علاوة على أن بيت المستقبل (1955-56)، أبرز مشاريع الپوپ الخاصة بأليسون وپيتر سميثسون، هو في الحقيقة أكثرها غرابة ضمن مجمل أعمالهم. بتكليف من الديلي ميل لوضع مقترح حول البيئة المدينية المستقبلية، أُشبع نموذج المنزل هذا بتجهيزات من ابتكار مروجي هذا المشروع (على سبيل المثال: حمّام- مجفف هوائي- مصباح شمسي) ، لكن لَدانته المتعرجة مستوحاة من تمثّلات أحد أفلام الخيال العلمي آنذاك بقدر ما تفرض الضرورة ترجمة التقنيات الجديدة إلى صيغة معمارية.

مع انتشار ثورة الشباب الثقافية Swinging Sixties (الستينيات المتأرجحة) في لندن، توجه بانام إلى المعماريين الشبان في مجموعة آرتشيغرام

(*) Brutalist Architecture: العمارة الوحشية أو العمارة الخمومية (للإشارة إلى استعمال الخرسانة الخام). انبثق هذا الطراز المعماري من الحركة المعمارية الحديثة ويتميز بتصميم بسيط، سطوح خارجية خشنة وغير مكتملة، أشكال غير معتادة، خطوط مستقيمة ونوافذ صغيرة. (المترجم)

(**) As Found: المقال الذي كتبه أليسون وپيتر سميثسون بعنوان The «As Found» and The Found»» حيث عرّفا «كما هو قائم» في العمارة: الأبنية المتاخمة وكل العلامات التي تخلق ذكريات عن المكان وتُقرأ من خلال التحري عن سيرورة النسيج المبني القائم إلى أن أصبح ما هو عليه. (المترجم)

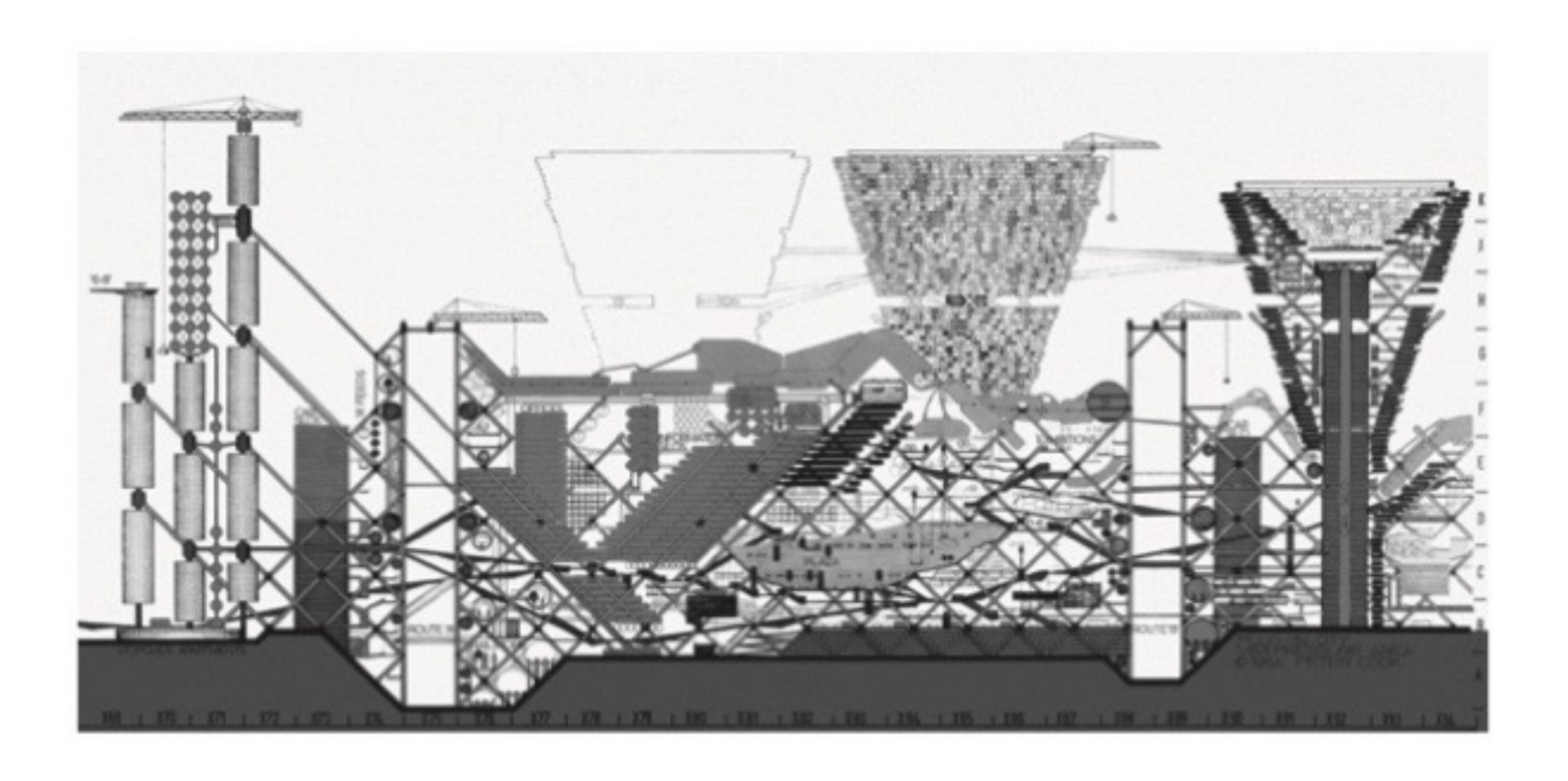
http://designtheory.fiu.edu/readings/smithson_as_found.pdf



بيت المستقبل: أليسون وبيتر سميثسون (1955-56)

Archigram* - وارن تشوك Warren Chalk، بيتر كوك Peter Cook، دنيس كرومبتون Dennis Crompton، ديفيد غرين David Greene، رون هيرون Ron Herron، ومايكل ويب Michael Webb – للمضي قدمًا بمشروع البوب لناحية المقدرة على استحضار الصورة وقابلية الاستهلاك. وفقًا لبانام، فإن آرتشيغرام (1961-76) اتخذت من «الكبسولة، الصاروخ، منظار الأعماق، Zipark وHandy-pak» نماذج لها، وقد احتفت بالتكنولوجيا باعتبارها «فوضى من تمديدات الأنابيب والأسلاك والدعامات والممرات الضيقة؛ ثرية وجامحة كما يراها الناظر»[12]. متأثرة ببوكمينستر فولر Buckminster Fuller، تبدو مشاريع المجموعة وظائفية إلى حدٍّ ما -طرَح

(*) Archigram: مجموعة معمارية طليعية تأسست في السيتينات، توجهها مُناهض للملحمية وداعم للنزعة الاستهلاكية، تعتبِر التكنولوجيا مصدرَ إلهامها لخلقِ واقعٍ جديد. (المترجم)



بيتركوك، جزء من مدينة التوصيلات: منطقة الضغط الأقصى، 1964

مشروع مدينة التوصيلات Plug-in City (1964) هيكلًا ضخمًا يمكن أن تتغير فيه المكونات حسب الضرورة أو الرغبة– لكن«الزوايا المستديرة، والألوان الاصطناعية العصرية والصارخة، والارتكاز على ثقافة البوپ» في أعمالها تشير إلى «اشتغال آرتشيغرام في الصورة عمليًا»، وإلى أن مشاريعها استجابت للفانتازيا في المقام الأول وقبل كل شيء[13]. على شاكلة ال فَن پالاس Fun Palace (1961-67) الذي ابتكره سيدريك پرايس Cedric Price لصالح المجموعة المسرحية ثيَتروركشوب Theatre Workshop التي أسسها جوان ليتلوود Joan Littlewood، قدمت مدينة التوصيلات «صورةَ عالمٍ متعطش لرؤية جديدة حول مدينة المستقبل؛ مدينة عناصر.. مُدمَجة في شبكات ووحدات شبكية»[14]. لكن خلافًا لمشروع پرايس، كانت معظم مخططات آرتشيغرام متعذرة التحقيق –لحسن الحظ ربما– لأن تلك الهياكل الروبوتية بالغة الضخامة تبدو بعض الأحيان تكوينات همجية وقد انفلتت من عقالها.

لم يكن مطلوبًا بالنسبة لبانام أن يعبّر تصميم البوب عن التقنيات المعاصرة وحسب، بل أن يُبرزها أيضًا كأنماطٍ جديدة للوجود، وهنا يكمُن فرقٌ كبير بين بانام والڤينتوريين[15]؛ إذ سعى بانام مجددًا إلى تحديث الأولويات التعبيرية في صناعة الشكل الحديثة إزاء التزام التوجه المستقبلي بالتكنولوجيا الحديثة، بينما تجنّب الڤينتوريون التوجهات التعبيرية والمحبّة للتكنولوجيا على السواء؛ إذ عارضوا في حقيقة الأمر أن تتسبب هذه التوجهات في إطالة عمر الحركة الحداثية. لم تكن العمارة بالنسبة لبانام حديثة كفاية، في حين اعتبرها الڤينوريون مقطوعة الصلة بالمجتمع والتاريخ؛ وتحديدًا بسبب التزامها بحداثة مجردة وفاقدة للذاكرة بطبيعتها. وفقًا للڤينتوريين، افتقرَ التصميم الحديث «التضمينَ والإشارة»: تضمين الذائقة العامة والإشارة إلى التقليد المعماري، ومردّ هذا الإخفاق بالدرجة الأولى إلى اهماله «الرمزية» الزخرفية لصالح «النزعة التعبيرية» الشكلانية[16]. ولتصويب هذا الخطأ، حاجُوا بأنه يتوجب على الپاراديم العصري لـ«البطّة duck»، حيث الشكل يُظهر المبنى بأسلوب نحتيّ غالبًا، التخلي عن النموذج ما بعد الحداثي لـ«سقيفة المبنى المُزينة decorated shed»؛ المبنى «ذي الواجهة المنمّقة والخلفية التقليدية» حيث يكون الحيّز المكاني والهيكل مباشرة في خدمة الهدف من المبنى ويتم إضافة الترميز عليهما بصورة مستقلة»[17]. وقد كتب الڤينتوريون في تعريف شهير: «البطة بناء خاص هو بحد ذاته رمز، أما سقفية المبنى المزينة فهي سقيفة تقليدية تنطوي على رموز»[18].*

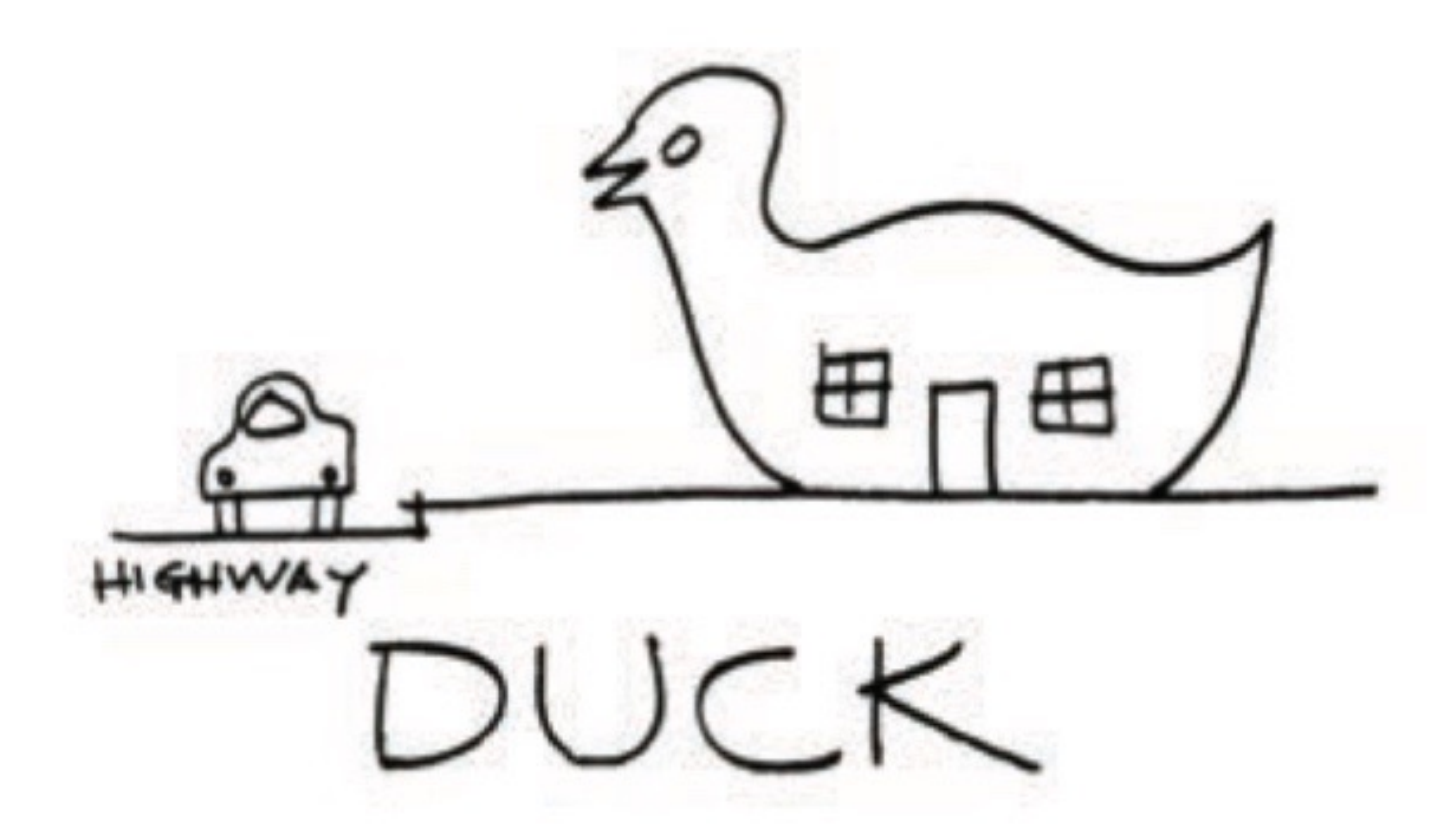
(*) مبنى البطة: اسمه البطة الكبيرة ويقع في لونغ آيلند في ولاية نيويورك. صمم المبنى على شكل بطة، وهو مخصص لبيع البط وبيوض البط، المبنى هنا برمزيته يدل على وظيفته حيث تُدمج عناصر المكان، الهيكل والوظيفة معًا في كيان واحد. أما سقفية المبنى المزينة فهي حيث يكون الحيز المكاني والهيكل في خدمة الوظيفة المطلوبة لكن الدلالة تضاف على الواجهة السقفية أي يكتب على الواجهة طبيعة الوظيفة التي يؤديها المكان (المتجر). (المترجم)

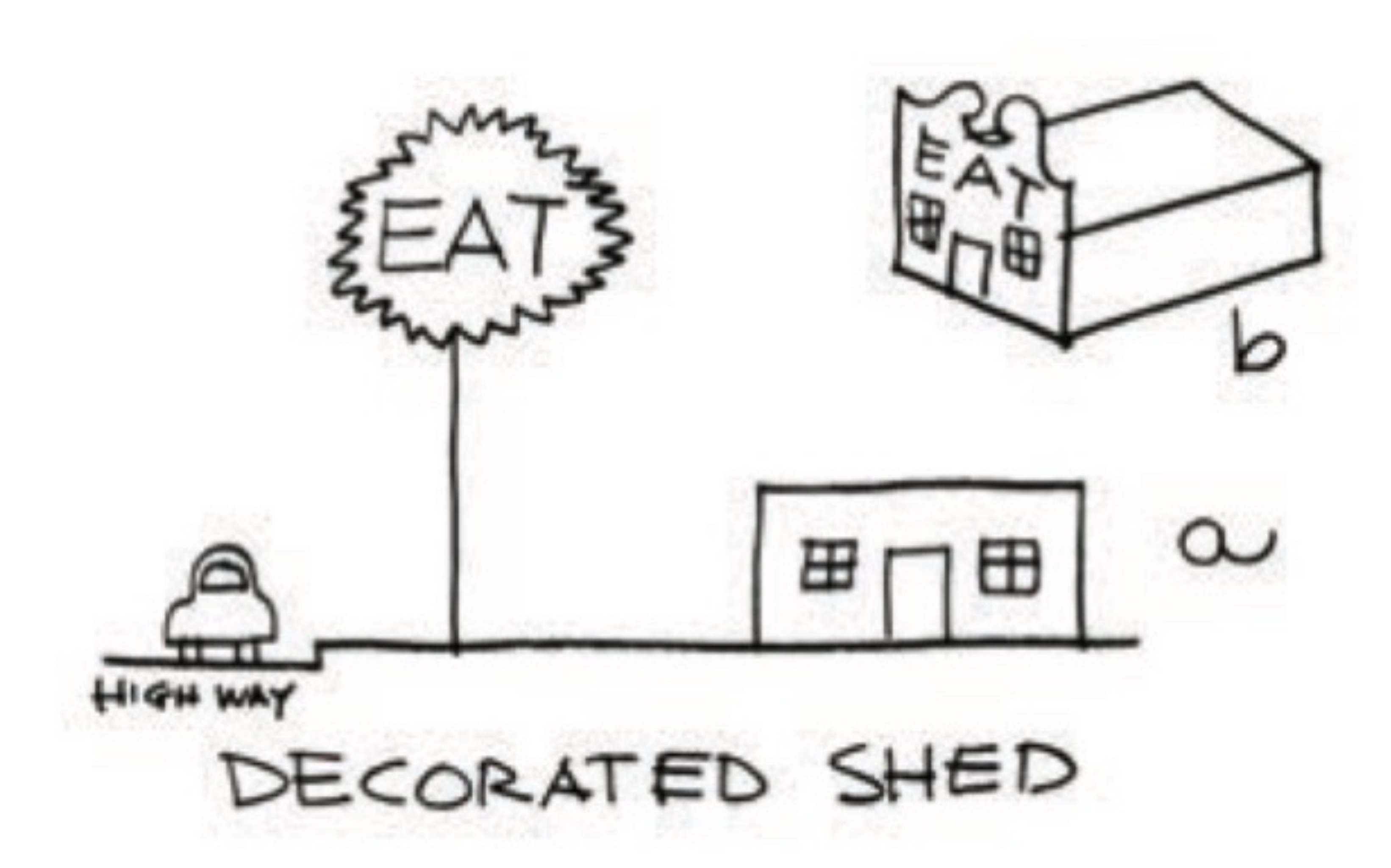
من المؤكد أن الڤينتوريين حبّذوا أيضًا إمكانية استحضار الصورة على مذهب الپوپ: «لقد اتجهنا إلى الزحف العمراني المتمثل بالعمارة التجارية الملائمة للسيارات كمرجع لعمارةٍ ذات مغزى مديني وإسكاني؛ مغزى صالح الاستخدام في الوقت الحالي تمامًا كما كانت التأثيرات الصناعية مطلع القرن صالحةً لخلق عمارة عصرية للحيز المكاني والتكنولوجيا الصناعية قبل أربعين عامٍ خلت»[19]. لكنهم بذلك قبلوا –ليس فقط كأمرٍ مسلّم به بل كمطلب أيضًا- بمطابقة «المديني» مع «التجاري»، فاتخذوا بالمحصلة من الشارع التجاري والضاحية أيًّا تكن درجة «قبحهما وبساطتهما» كمعيار ومثال نموذجي. وفي هذا الصدد أعلن الڤينتوريون: «في هذا المشهد، تصبح العمارة رمزًا في الحيز المكاني بدل أن تكون شكلًا في الحيز المكاني. اللافتة الكبيرة والمبنى الصغير هما القاعدة السارية في الطريق 66»[20].

مع أخذ هذه القاعدة بعين الاعتبار، استطاع «التعلّم من لاس ڤيغاس» دمجَ العلامات التجارية للشركات مع الرموز العامة: «تنتصب اللافتات المعروفة لشيل Shell وغلف Gulf وكأنها علامات إرشاد وديّة في أرض غريبة»[21]. وخلص أيضًا إلى نتيجة مفادها أنه يمكن لعمارةٍ سينوغرافية فقط (عمارة تُبرز واجهةً من العلامات الإرشادية) أن «تخلق صلاتٍ بين عدة عناصر؛ متباعدة مكانيًّا وتُرى بسرعة»[22]. بهذه الطريقة ترجمَ الڤينتوريون ما يتضمنه هذا «النظام المكاني الجديد» من تصورات مهمة إلى تأكيدات صريحة على «مشهد السيارة الفظّ ذي الأبعاد الضخمة والسرعات العالية»[23]. طبّعت هذه النقلة مشهدًا أبعد ما يكون عن الطبيعي وهيّأت فوق ذلك لخلق منظومة حسيّة تتفاعل مع الإلهاء، إذ دفع ذلك المعماريين إلى بناء تصميم يستهدف «جمهورًا مفتونًا، متخوّفًا بعض الشيء، لكنه غافلٌ إلى حد ما، حيث تجري فلترة إبصاره وتوجيهه إلى الأمام»[24]. إحدى النتائج المترتبة على ذلك أن أصبح الشعار الميسياني القديم لأناقة العمارة

الحداثية -«الأقل هو الأكثر»- تفويضًا جديدًا بالإفراط ما بعد الحداثي في التصميم: «الأقل هو المُملّ»[25].

في مطالبتهم أن تقوم العمارة «بتعزيز ما هو موجود»، استشهد الڤينتوريون بفن الپوپ كمصدر إلهام أساسي، وخاصة كُتب الصور التي وضعها إد روشا Ed Ruscha مثل Every Building on the Sunset Strip (1966)[26]. لكن هذا فهم مجتزأ للپوپ يطهّره من جانبه المظلم ومن ذلك مثلًا ثقافة الموت في أمريكا الاستهلاكية التي عرّاها آندي وارهول Andy Warhol في مطبوعاته الحريرية التي صور فيها حطام سيارة وضحايا التسمم الغذائي عام 1963. حتى أن روشا بالكاد حبّذ المشهد الجديد المشبع بالسيارات: تؤكد كتب الصور التي وضعها على جانبه المهجور، الخالي من الحضور الإنساني (ناهيك عن التفاعل الاجتماعي)، أو توثق حيّزه المكاني كشبكة متسامتة من العقارات، أو كلاهما معًا[27]. أحد الموجّهين البارزين لـ«التعلم من لاس ڤيغاس» كان المطوّر موريس لاپيدوس Morris Lapidus، الذي اقتبس عنه الڤينتوريون ما يلي: «يبحث الناس عن الأوهام... أين يجدون عالم الأوهام هذا؟... هل يدرسونه في المدرسة؟ هل يذهبون إلى المتاحف؟ هل يسافرون إلى أوروبا؟ هنالك مكان واحد: الأفلام. إنهم يمضون لحضور الأفلام، وليذهب كل ما سواها إلى الجحيم»[28]. فيما يبدو تناقضًا إلى حدٍّ ما، انشغل فن الپوپ في سبر أغوار نظام التمثيل الاجتماعي الصُّوري الجديد هذا؛ نظام رمزي جديد للمظهر الخارجي والشاشة. كما أن التوجه ما بعد الحداثي الذي أعدّه الڤينتوريون سُخِّر لخدمته بنسبة كبيرة، أي لتحديث بيئته المعمورة في واقع الأمر. قد يجد المرء ملمحًا من الديمقراطية في هذه النزعة الاستهلاكية أو ملمحًا من النقد في هذه المفارقة، لكن ذلك مجرد تقدير على الأرجح.





رسم توضيحي من روبرت فينتوري، دنيس سكوت براون، وستيفن آيزنور: التعلّم من لاس ڤيغاس (1972).
تقدمة فينتوري، سكوت براون وشركاهم

عند هذه المرحلة، أصبح رفض الپوپ للنخبوية تلاعبًا ما بعد حداثي بالنزعة الشعبوية. وفي حين مارس عدد من فناني الپوپ نوعًا من «تهكمية التأكيد» -اتجاهٌ استُلهم من مارسيل دوشامپ Marcel Duchamp عرّفه ريتشارد هاملتون كما يلي: «مزيج فريد غير مألوف يجمع بين السخرية والوقار»- مارس معظم معماريو ما بعد الحداثة نوعًا من تأكيد التهكم كما وصفه الڤينتوريون: «قد يكون التهكم أداةً يمكن بواسطتها مجابهة القيم المتباينة في العمارة وتوليفها معًا لخدمة مجتمع تعددي»[29]. تبدو هذه الاستراتيجية مناسبة من حيث المبدأ. فمن الناحية العملية أفضى «الدور المزدوج» للتصميم ما بعد الحداثي –«الإشارةُ» إلى تقليد معماري بالنسبة للمستجدين و«تضمينُ» أيقنةٍ تجارية بالنسبة لسواهم- إلى ترميزٍ مزدوج للملامح الثقافية التي أكدت مجددًا على الحدود الطبقية حتى وإن بدا أنها تتجاوزها. لم تهيمن هذه الشعبوية المضلِّلة على الثقافة السياسية إلا بعد عقد من الزمن إبان حكم رونالد ريغان، حيث ساوى المحافظون الجدد بين الحرية السياسية والأسواق الحرة كما كان متوقعًا في «التعلم من لاس فيغاس». بهذه الطريقة، أرست استعادة الپوپ كمذهب ما بعد حداثي نقلةً رائدة، لكنها نقلة لمصلحة اليمين في معظمها. مع إرجاع الصورة التجارية بالنتيجة إلى البيئة المعمورة التي ظهرت فيها، أصبح الپوپ حَشوًا في السياق ما بعد الحداثي: بدلًا من أن يشكل تحديًا للثقافة الرسمية أصبح هو تلك الثقافة أو شكّل محيطها على الأقل (كما تشهد بذلك صور مباني الشركات في مدن لا حصر لها).

لكن هذه السردية مُحكمة للغاية علاوة على أنها جازمة للغاية. كان ثمة تطويرات بديلة عن تصميم الپوپ، مثل المُقترحات الرؤيوية لجماعة سوپر ستوديو Superstudio الفلورنسية (1966-78)، والتجارب العبثية لجماعة آنت فارم Ant Farm في سان فرانسيسكو-هيوستن (1968-78) فضلًا على



فينتوري، سكوت براون وشركاهم، وو هول، جامعة برينستون 1983

الصورة تقدمة: فينتوري، سكوت براون وشركاهم

مشاريع أخرى لجماعات ذات صلة في فرنسا وأماكن مختلفة. كان كلاهما: سوبر ستوديو (أدولفو ناتاليني Adolfo Natalini وكريستيانو تورالدو دي فرانشا Critiano Toraldo di Francia) وآنت فارم (تشيپ لورد Chip Lord، دوغ ميكلز Dough Michels، هودسون ماركيز Hudson Marquez وكِرتيس شراير Curtis Schreier) متأثرين بالبُعد التكنولوجي في تصميم البوپ كما اتضح في القباب ذات الخطوط الجيوديسية (المتقاصرة) التي صممها فوللر والتصميمات الفقاعية في أعمال آرتشيغرام. رغم التغيّر الذي رافق الأحداث السياسية عام 1968، لكنّهم أرادوا أيضًا وضع هذا الجانب من البوپ في موقع النقيض من بعده الاستهلاكي. وعند هذه المرحلة، كان طرفا البوپ، البانامي والڤينتوري، قد تطوّرا بما يكفي لينافسا بعضهما.



سوبر استوديو، المعلَم المتدفق، نيو يورك 1969.

طرح فوللر عام 1968 مشروع قبة ضخمة لوسط مدينة مانهاتن: مشروع يوتوبي انطوى على تنبّؤ دستوبي بحدوث تلوث وبائي، أو حتى محرقة نووية في قادم الأيام. يمكن إدراك هذا الظل الدستوبي أحيانًا في تمثلات الخيال العلمي لدى آرتشيغرام فيما «تضيفه من تصورات لتكنولوجيا البقاء عند حلول نهاية العالم»[30]. مضت جماعة سوبر ستوديو بهذا المنزلق اليوتوبي-الدستوبي إلى حدوده القصوى في مشروعها **المعلَم المتدفق** (1969): مشروع لعمارة رؤيوية باعتبارها فنًّا مفاهيميًّا، يتخيل المدينة الرأسمالية وقد أزيلت منها السلع تمامًا وتصالحت مجددًا مع الطبيعة، لكن على حساب النسيج العمراني الكليّ الحضور: الجميل في صفائه لكن القبيح في عمومه. متأثرين أيضًا بفوللر وآرتشيغرام، تبنى أعضاء آنت فارم توجه جماعة ميري پرانكستر Merry Prankster غالبًا. فالتزموا، إن صح

التعبير، بالثقافة المضادة لمنطقة خليج فرانسيسكو Bay Area بدلًا من التحول المستند إلى مفهوم الصفحة البيضاء tabula-rasa.* لكن أعمالهم وڤيديوهاتهم التي تجمع نوعًا ما بين الدوافع المناوئة للاستهلاكية والمؤثرات المشهدية أعادت تصميم الپوپ بالقوة إلى الفن.

يتجلى ذلك بوضوح في عملين شهيرين: الأول؛ كاديلاك رانش Cadillac Ranch (1974)، حيث أحرقت مجموعة آنت فارم جزئيًّا عشر سيارات قديمة من طراز كاديلاك، كُفئت على مقدماتها في صفٍّ واحد بصورة تشبه صواريخَ مقلوبة رأسًا على عقب في مزرعة قريبة من آراميللو-تكساس، والثاني هو ميديا بيرن Media Burn (1975)؛ إعادة تمثيل حمقاء لحادث اغتيال الرئيس جون كينيدي، حيث قادوا سيارة كاديلاك مُعدّلة بالسرعة القصوى عبر هرّم من التلفزيونات المشتعلة في كاو پالاس Cow Palace – سان فرانسيسكو. يُنظر إلى هذين العملين اليوم كمحاكاة ساخرة نوعًا ما لـ«التعلم من لاس ڤيغاس».

لم يكن تصميم الپوپ بعد فترة الپوپ الكلاسيكية مقتصرًا على المفاهيم الرؤيوية والتجارب الحسية المثيرة (بمعنى تغطية الفعالية الفنية والمعمارية بالإعلانات والملصقات). ويمكن القول إنَّ رمزيته تجسدت حقيقةً في مركز پومپيدو Centre Pompidou (1971-77) الذي صممه ريتشارد روجرز Richard Rogers ورينزو پيانو Renzo Piano، فهو يبدو في الواقع تكنولوجيًّا (أو باناميًّا) وشعبيًّا (أو ڤينتوريًّا) في آن معًا. واظب هذان الجانبان من تصميم الپوپ على حضورها بطرق أخرى مختلفة أيضًا،

(*) tabula-rasa: الصفحة البيضاء، مفهوم إبستيمولوجي مفاده أن الأفراد يولدون دون محتوى عقلي أو معرفة سابقة، وأن كل المعرفة تأتي عن طريق التجربة أو الإدراك. أما في هذا السياق (الفني/المعماري) فتعني البداية من جديد والبناء على موقع بكر (لم يُقم عليه شيئًا) دون الاستناد إلى مفاهيم أو تصورات مسبقة. (المترجم)

ويمكن رصدها دون ريب، رغم التحوّلات التي طرأت عليها، فيما أنتجه اثنان من أكثر النجوم سطوعًا في عالم العمارة خلال الثلاثين عامًا الفائتة: رِم كولهاس Rem Koolhass وفرانك غيري Frank Gehry.



آنت فارم، ميديا بيرن، كاو بالاس، سان فرانسيسكو، 4 تموز/يوليو 1975
جامعة كاليفورنيا: Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive
© John F. Turner

لم يملك كولهاس إلا أن يتأثر بآرتشيغرام، فقد تدرّب حين كان في الجمعية المعمارية Architectural Association في لندن أواخر الستينيات، على يد تشوك، كرومبتون، وهيرّون الذين عملوا كمدرسين فيها. لا شك أن كتابه الأول «نيويورك الهاذية Delirious New York (1978)»، وهو «بيان استذكاري» للاكتظاظ العمراني في منهاتن تضمن في ثناياه ردًّا لاذعًا على الاحتفاء بانتشار اللافتات في الضواحي في «التعلم من لاس ڤيغاس»، قد طوّر بعض ثيمات آرتشيغرام مثل «تكنولوجيا غير المألوف»[31]. مع ذلك، قلّل

لوكهاوس من أهمية هذه الصلة، وفي التفافة استراتيجية على آرتشيغرام، استشهد بالسابقات الحداثية بالمقابل: لو كوربوزيه وسيلڤادور دالي في المقام الأول. رغم نقده لكلا الشخصين، غير أنه مزج هذين المتضادين – كوربوزيه الذي يجسد مثالًا أصوليًا محتذى في التصميم (ويكتب بيانات مؤثرة)، وسيلڤادور دالي المروّج للنزوع السوريالي (والنجم الإعلامي)– في توليفة رشيقة أطلقت شرارة نجاحه، ككاتب أولًا ثم كمصمم[32]. لكن تصورَ تكنولوجيا جديدة مستمدة من الپوپ حسبَ آرتشيغرام، بمعنى القطع مع التركيز على الطابع الوحشي للمواد الخام والهياكل المكشوفة، ما زال المُرشد الذي يهتدي به كولهاس.

استعار كولهاس من دالي «أسلوبه النقدي المرتاب»، وهو نوع من استراتيجية الپوپ (قبل أن تُخلق كلمة پوپ) «تبشّر بأنه، من خلال إعادة التدوير المفاهيمية، يمكن إعادة تعبئة المضامين المُمَزقة والمُستهلكة في العالم وتخصيبها كما اليورانيوم»[33]. بطريقة تحاكي بانام والڤينتوريين، حوّل لوكهاس هذه الحبكة (التي انتهجت المبالغة في تقدير ما هو موجود) إلى ما يناسب أسلوبه الخاص في العمل: حيث يقوم ما أنتجه مكتبه من تصميمات على تكثيف واحد من الأنماط أو العناصر المعمارية ولا يزال على نهجه هذا إلى اليوم. على سبيل المثال، في تصميم المكتبة العامة في سياتل (1999-2004) ومجمع التلفزيون المركزي الصيني (CCTV) في بكين (2004-08)، عدّل كولهاس شكل ناطحات السحاب القديمة ذات الطراز الملحمي كما وصفها في «نيويورك الهاذية». في سياتل، قُسّم الهيكل الزجاجي-الفولاذي للبرج المسياني إلى خمس طبقات ضخمة (أربعة فوق مستوى سطح الأرض)، ممتدة أفقيًا على شكل ألواح معلّقة ناتئة، زواياها أشبه بالموشور المتعدد الجوانب، وتتغير هيئة الهيكل الزجاجي-الفولاذي، المبني وفق انحناءات وميّلانات معينة، إلى أبعاد قطرية ومعيّنات مختلفة. النتيجة

هي صورة طاغية لا يفوقها سوى ال سپيس نيدل The Space Needle (1926) كمعلم من معالم الپوپ في المدينة، وهي صورة غير ثابتة مطلقًا لأنها تتغير من كل جانب ومن كل موقع بالنسبة للناظر. فوق ذلك، فالصورة ليست اعتباطية: المبنى يستغل موقعه تمامًا؛ انحدار غير متسق في وسط مدينة سياتل معززًا مكوناته بما يجعلها أقل خصوصية وأقل نحتيّة مما يمكن أن تبدو عليه خلاف ذلك. الأكثر أهمية هو أن مواصفات المبنى تستند إلى وظيفته، وخاصة في الطابق ما قبل الأخير الذي يضم مسارًا لولبيًا ضخمًا من رفوف الكتب المتصاعدة. المظهر الخارجي التكعيبي ككل يجمع في ثناياه الوظائف المختلفة للمبنى، وهو يؤدي دوره كتمثيل تصويري خاص به.

إن فكرة البناء كرمز من رموز الپوپ إشكالية، لكن هذا الرمز على الأقل أقيم في سياتل ليؤدي دوره كمؤسسة مدنية. مجمع التلفزيون المركزي الصيني (CCTV) هو قضية أخرى مختلفة، فهو أيضًا يعدّل البرج المسياني إلى «ناطحة سحاب مثنيّة» على هيئةِ تقوّسٍ هائل متعدد الأوجه، ومستندٍ إلى الوظيفة المرغوبة وهي جمعُ «عملية صناعة التلفزة برمتها» — الإدارة والمكاتب، الأخبار والبث، إنتاج البرامج والخدمات— في بناء واحد من «الفعاليات المترابطة»[34]. علاوة على ذلك، وعلى غرار الماسة سياتل، يعتبر قوس مجمع التلفزيون المركزي الصيني ابتكارًا تكنولوجيًا و«أيقونة راهنيّة»، وهو من هذه المنحى على صلة بالپوپ أيضًا؛ بانامي وڤينتوري الأصل في آنٍ معًا[35]. لكن خلافًا لمكتبة سياتل، هذا المبنى-الرمز يستحوذ على الانتباه لناحية حجمه لكنه مُخيِّب لناحية موقعه، وبالكاد يمكن اعتباره مؤسسة مدنية (ربما يمكن اعتباره قوس نصر مكرّس للدولة).

كما هو الحال مع كولهاس، انصرف غيري في توجهه عن السمات المعمارية. متأثرًا بالمهاجر النمساوي ريتشارد نويترا Richard Neutra (الذي



رِم كولهاس وأولي شيرن، مجمع التلفزيون المركزي الصيني، بكين، 2004

© Iwan Baan

نشط لفترة طويلة في لوس أنجلِس)، قام أولًا بقلب التعبيرالحداثي إلى عاميّة لوس أنجلِس، في العمارة البلدية معظم الأحيان، من خلال الاستخدام المُبتَكر للمواد الرخيصة المُعتمَدة في العمران التجاري (على سبيل المثال: الخشب المعاكَس المكشوف، ألواح الجدران المعدنية المموّجة، التسييج المصنوعة من أسلاك متشابكة، والأسفلت) كما في بيته الشهير في سانتا مونيكا (1977-78/1991-92). سُرعان ما أُتبع هذا الطراز المنفّر بطراز آخر تصويري كما في مبنى الوكالة الإعلامية تشاي آت/داي Chiat/Day Bulding في مدينة البندقية (1985-91)، حيث صمم غيري، بالتعاون مع كلاوس أولدنبري Claes Oldenburg (سويدي) وكوشي فان بروخي Coosje van Bruggen (هولندي)، مناظير عملاقة لمدخل هذه الوكالة الإعلانية. ما يقع في صلب المسألة هنا هو الاختلاف بين الاستخدام المبتكر للمواد الرخيصة،

كما في بيته، والاستخدام المراوغ للرموز الضخمة، كما في مبنى تشاي آت/داي ، أو في آيروسپيس هول (84-1982) Aerospace Hall في لوس أنجلس حيث تُعلّق طائرة حربية إلى واجهة المبنى. يمكن للاستخدام الأول أن يعيد صلة التصميم النخبوي بالثقافة الحياتية اليومية، ويجدد صيغة معمارية ذات طابع روحي اجتماعي، في حين يجنح الاستخدام الثاني إلى تقريب العمارة من جمهور صُوّر بوصفه كتلة مستهلِكة. في معظم الحالات صعد غيري بالمسار الثاني نحو النجومية خلال التسعينيات، ويمكن القول إنَّ المكانة الحالية للمصمم الشهير-المعماري كرمز من رموز الپوپ- هي إلى حد كبير إحدى ثمار شهرته.

في سيرورته، بدا أن غيري يتجاوز المعارضة الڤيتنورية للهيكل الحديث والتنميق ما بعد الحداثي: البطّة الصّوَرية والواجهة السقفية المنمّقة، العمارة كمعلمٍ تذكاري والعمارة كرمز، لكنه في حقيقة الأمر هدَمَ كلا التصنيفين. حدث ذلك للمرة الأولى بطريقة برمجية غالبًا وتمثل في منحوتة السمكة الضخمة للقرية الأولمپية في برشلونة عام 1992: تعريشة مُعلقة على أضلاع مُقوَّسة بصورة مماثلة للبطة والواجهة السقفية، ولا يوجد على امتداد البنيان كله والسطح الخارجي كله مكونات داخلية وظيفية. دللت السمكة أيضًا على استخدامه الأولي لـ«التطبيق التفاعلي ثلاثي الأبعاد بمساعدة الكومپيوتر (CATIA)». ولأن هذا التطبيق يتيح قولبة سطوح ودعائم غير مكررة، وألواح خارجية ودعائم داخلية مخلتفة، فقد سمح لغيري تمييزَ الشكل والكساء الخارجي، أي البنيان بأكمله في المقام الأول، وعليه؛ فإن المنحنيات، الالتفافات، الفقاعات غير الإقليدية، التي أصبحت بصماته المميزة في التسعينيات -أكثرها شهرة غوغنهايم بيلباو Guggenheim Bilbo (97-1991) وأكثرها رداءةً في مظهره ربما مشروع

تجربة الموسيقى Experience Music Project (1995-2000) في سياتل، الذي كُسيت فقاعاته الستة بمعادن مختلفة- لا تبدو ذات صلة بالعديد من مواقع العرض الداخلية المكرسة للموسيقى الشعبية. في بيلباو، اندفع غيري لجعل غوغنهايم مقروءًا من خلال الإشارة إلى سفينة متشظية، بينما بدّل ذلك في سياتل من خلال الإشارة إلى غيتار محطم (دَساتين مكسورة ملقاة على مبنيين فقاعيين). لا يمكن القول إنَّ أيًّا من الصورتين قد وُظفت وفق منظور البوب من ناحية الاتصال الموقعي (بليباو كميناء قديم، وسياتل كموطن لجيمي هيندريكس Jimmi Hendrix وموسيقى الغرنج) إذ ليس بمقدور المرء قراءتهما على مستوى سطح الأرض. في الحقيقة، يمكن لأحدنا رؤيتهما بهذه الطريقة فقط بواسطة الإنتاج الميديائي الذي يشكل المعقل الرئيس لعمارة من هذا النوع في جميع الحالات.

من ناحية، تبقى أبنية غيري بطّات حداثية بقدر ما تمنح ميزة للتعبير الشكلاني قبل كل شيء، ومن ناحية أخرى: تبقى أبنيته واجهات سقفية منمقة بقدر ما تنقسم بين واجهات وخلفيات مع وجود مكونات داخلية لا صلة لها بالمكونات الخارجية بطريقة تُنتج أحيانًا مساحات ميتة تتخللها طرقٌ مسدودة (يصحّ ذلك على نحو خاص في قاعة حفلات والت ديزني Walt Disney Concert Hall في لوس أنجلِس [1987-2003])[36]. لكن الحصيلة الرئيسة لهذه التوليفة بين البطة والواجهة السقفية هي الترويج لمبنى شبه مجرّد كرمز للبوب أو لوغو إعلامي. بالكاد يمكن اعتبار غيري وحيدًا في هذا المضمار، حيث يوجد سربٌ كامل من «البطات المنمقة» التي تجمع بين الروحية المتأصلة العنيدة للعمارة الحداثية والأيقنة الشعبية المصطنعة للتصميم ما بعد الحداثي.



فرانك غيري: قاعة حفلات والت ديزني *Walt Disney Concert Hall*، لوس أنجلِس 1987-2003. الصورة تقدمة غيري وشركاه

أصبحت البطة في بعض الحالات هي التنميق، وتجلَّى ذلك في شكل المبنى الذي وُظِّف كرمزٍ ضمن مجالٍ يسيطر أحيانًا على المحيط كما هو الحال في غوغنهام بيلباو الذي يسيطر على كل ما يحيط به. بينما أصبحت الواجهة السقفية المنمقة هي البطة في حالات أخرى، وتجلَّى ذلك في تنميق السطح الخارجي للمبنى عن طريق الاستعانة بمواد عالية التقنية تُعالج بوسائط رقمية لتحويلها إلى أشكال تمييزية وأغلفةٍ عمرانية مؤثرة. يتخطى التوجه الأول طموح الڤينتوريين الذين أرادوا مواءمة العمارة مجددًا مع سياقها المفترض عن طريق الإشارات والرموز وحسب، لا أن تصبح رمزًا يطغى على سياقه (هذا الأخير يُسمى «تأثير بيلباو»، وهو أمر لا يُقر به كثيرون) [37] أما التوجه الثاني فيتخطى طموح بانام الذي أراد ربط العمارة بالتكنولوجيا والميديا المعاصرتين وحسب، لا أن تصبح «غلافًا عمرانيًّا مؤثرًا» أو «مشهدًا للبيانات» خاضعًا لهما[38]. توجد البطات المنمقة اليوم في تنويعات هائلة

من الإكساء، لكن حتى لو اختلف مظهرها النمطي، يبقى منطق التأثير على حاله إلى حد بعيد. ورغم هجمات الحادي عشر من أيلول/سبتمبر 2001 والانهيار المالي 2008، تبقى هي الصيغة الراجحة في المتاحف والشركات، المدن والدول، ودون شك؛ في كل شركة كبرى ترغب أن تعلق في الأذهان كلاعب دولي من خلال أيقونة راهنة[39]. بالنسبة لهم، وبالنسبة لنا رغمًا عنا، يبقى هذا –أكثر من أي وقت مضى– عالم البوپ.

هوامش الفصل الأول

1. العمارة بوصفها رمزًا أو إعلانًا يعود إلى ما قبل الحرب العالمية الثانية بالطبع كما في: *Reklame Architektur of the 1920s*، للاطلاع على دراسة مساعدة، انظر:
Janet Ward, Weimar Surfaces: *Urban Visual Culture in 1920s Germany* (Berkeley: University of California Press, 2001).
2. حول المواجهة بين البوپ وهذا المظهر الخارجي المتغير، انظر عملي:
The First Pop Age: *Painting and Subjectivity in the Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter and Ruscha* (Princeton: Princeton University Press, 2012).
3. Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age* (London: Architectural Press, 1960).
4. Robert Venturi, Denise Scott Brown, and Steven Izenour, *Learning from Las Vegas* (Cambridge, MA: MIT Press, 1972).
بدأ هذا الكتاب كورشة تصوير (استوديو) أجريت خريف العام 1968 في ييل ولاس فيغاس، وقد أعدّ جدليتها التاريخية ڤينتوري في عمله:
Complexity and Contradiction in Architecture (New York: Museum of Modern Art, 1966)
للاطلاع على مراجعة حديثة للديالكتيك ما بعد الحداثي انظر:
Reinhold Martin, *Utopia's Ghost: Architecture and Postmodernism, Again* (Minneapolis: University of Minnesota, 2010).

5. أليسون وبيتر سميثسون «ولكننا اليوم نتلقى إعلانات تجارية»
Ark 18 (November 1956): 50.
هذا المقطع والذي يليه مستمدان من الفقرة الأولى لكتاب «عصر البوب الأول»، حيث يمكن العثور على المزيد حول الإنتيبندنت غروب و«هذا هو الغد».
6. المصدر السابق.
7. Banham, *Theory and Design*: 11.
8. Banham, «Vehicles of Desire,» *Art* 1 (September 1, 1955): 3.
9. كما أشار أليسون وبيتر سميثسون، حدثت هذه النقلة بالتوازي مع تغير في التأثير تمثل في الابتعاد عن المعماري كمستشار في الإنتاج الصناعي والاقتراب من المُعلِن كمحفّز للرغبة الاستهلاكية. كتب بانام عام 1961: «إن حجر الأساس للبنية الثقافية السابقة في نظرية التصميم قد تداعى. لم يعد هناك أي قبول عالمي للعمارة كقياس عالمي للتصميم». (Design by Choice,» *Architectural*» *Review* 130 [July 1961]:44). حول هذه النقطة، انظر:
Nigel Whiteley, *Reyner Banham: Historian of the Immediate Future* (Cambridge, MA: MIT Press, 2002).
10. بانام في 1960، أشير إليه في: Whiteley, *Reyner Banham*: 163.
11. Alison and Peter Smithson, «*Thoughts in Progress,*» *Architectural Design* (April 1957): 113.
12. Banham, «A Clip-On Architecture,» *Design Quarterly* 63 (1963): 30.
أحد أعضاء الإندبندنت غروب، جون ماكهيل John MacHale، كان أحد المدافعين ل آرتشيغرام أيضًا.
13. Banham in Peter Cook, ed., Archigram (London: Studio Vista, 1972): 5.
على شاكلة توم وولف، نظيره المناوئ في عالم صحافة الغونزو، طور بانام نثرًا يعتبر صيغة رئيسية في أدبيات البوب لأنها تحاكي لغويًا المشهد الاستهلاكي للصورة المُفعمة ووفرة السلع؛ وهي أيضًا اتصالية Plug-in ومشبكية Clip-On بطبيعتها.
14. Banham, «Clip-On Architecture»: 30.
15. جزئيًا على الأقل، يعود هذه الاختلاف إلى ظروف تكوينهم. فقد تدرب ڤينتوري على تقاليد الفنون الجميلة في جامعة پرينستون أواخر الأربعينيات وأمضى عامًا

مؤثرًا في الأكاديمية الأمريكية في روما، في حين أن سكوت براون، ورغم أنها تتلمذت في الجمعية المعمارية في لندن أوائل الخمسينيات، غادر مبكرًا إلى الولايات المتحدة حيث أصبحت شريكة لڤينتوري في نهاية المطاف. وصل بانام أيضًا إلى الولايات المتحدة عام 1976، ولكن اهتماماته بالپوپ كانت تشهد انعطافات دائمة بطرق أخرى كما تكشف المقارنة بين عمليه: *Learning from Las Vegas* و
Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies (New York: Harper & Row, 1971)

16. Venturi et al., *Learning from Las Vegas*: 101.

17. المصدر السابق: 87.

18. المصدر السابق.

19. المصدر السابق: 90.

20. المصدر السابق: 13.

21. المصدر السابق: 52. قد يحاجُّ المرء أن هذا الدمج بين العلامة التجارية للشركة والرمز الشعبي هو أحد الدروس المستفادة من فن الپوپ، لكنَّ ذلك لم يتحقق إلا نادرًا: فعلى سبيل المثال، «صروح» كلايس أولدنبرغ –مضارب البيسبول العملاقة، ميكي ماوس بأشكاله المختلفة، شطائر الهمبرغر وما شاكلها– لا تدعم هذا التمثيل بقدر ما تؤكد على عدم ملاءمتها.

22. المصدر السابق: 9.

23. المصدر السابق: 75.

24. المصدر السابق: 74. هذا في الواقع مقتبس عن:
Donald Appleyard, Kevin Lynch, and John R. Myer, *The View from the Road* (Cambridge, MA: MIT Press, 1964): 5.

25. Venturi et al., *Learning from Las Vegas*: 139.
على الرغم من نقدهم للمُعلمين المعاصرين، استمد الڤينتوريون استراتيجيّتهم من لو كوربوزيه. في عمله: (1923) *Vers une architecture*، قارب لوكوربوزيه بين البنى الكلاسيكية والسلع الصناعية مثل السيارات الرياضية پارثينون ودولاج، بهدف المحاججة لصالح الطابع الكلاسيكي للموضوعات في عصر الآلة. كيَّف الڤينتوريون هذه التماثلات الأيديولوجية مع اصطلاح تجاري: «تمثل لاس فيغاس بالنسبة للستريب(يعرف بلاس ڤيغاس ستريب وهو شارع تتركز فيه العديد من

الفنادق والمنتجعات والكازينوهات) ما تمثله روما بالنسبة للميدان الكبير»؛ تتكرر اللوحات الإعلانية في لاس ڤيغاس كما تتكرر أقواس النصر في روما القديمة؛ وتسمُ اللافتات التجارية الستريب كما تسمُ الأبراج سان غيمينانو، وهكذا دواليك (المصدر السابق 18،106، 107، 117). إذا كان لو كوربوزيه قد اتجه إلى إسباغ طابع كلاسيكي على الآلة (والعكس صحيح) في عصر الآلة الأول، فإن الڤينتوريين اتجهوا إلى إسباغ طابع كلاسيكي على الصورة-السلعة (والعكس صحيح) في عصر البوب الأول. أضحى الربط بعض الأحيان بين لاس ڤيغاس وروما بمثابة المعادلة: الستريب هو نسختنا الخاصة من الميدان الكبير، وعليه يتوجب القبول بالمشهد المفعم بالسيارات والأضواء «البعيد كل البعد عن الميادين الواسعة الخالية» (سنضيف المزيد في هذا الصدد).

26. اطلع الاستوديو الخاص بهم على أعمال روشا آنذاك، لكنّ الڤيتوريين في النهاية يشاركون روشا الرأي حول لوس أنجلِيس لكن بدرجة تقل عما تشاركوه مع توم وولف في رأيه حول لاس ڤيغاس وخاصة صياغته للغة البوب (انظر الهامش 13) كما مورست، على سبيل المثال، في عمله:

The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamlined Baby (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1965).

كما يلي: «لاس ڤيغاس (ماذا؟) لاس ڤيغاس (لا أستطيع سماعك! الصخب عال) لاس ڤيغاس!!!

فيما سبق، أدرك ڤينتوري العلاقة مع البوب كما يظهر في الفصل المعنون «مسوّغات لعمارة البوب» والمتضمن في عمله : *Arts and Architecture* 82 (*April 1956*)، تمامًا كما فعل سكوت براون في «التعلم من البوب» المتضمن في عمله: 359 *Casabella*/360 (December 1971).. قارب أرون ڤينيغار هذا الموضوع في كتابه:

Am a Monument: On «Learning from Las Vegas» (Cambridge, MA: MIT Press, 2008).

27. حول وارهول وروشا انظر (إضافة إلى أعمال أخرى) الفصلين الثالث والخامس من: *The First Pop Age*.

28. Venturi et al., *Learning from Las Vegas*: 80.

يختلف التناول الڤينتوري للمسألة بعض الشيء: «الجلوس في الساحات لا يُشعر

الأمريكيين بالارتياح... ينبغي لهم العمل في المكاتب أو الجلوس مع العائلة لمشاهدة التلفاز»، انظر:
(*Complexity and Contradiction in Architecture*: 131)..

29. Richard Hamilton, *Collected Words: 1953–1982* (London and New York: Thames & Hudson, 1983): 233, 78; Venturi et al., *Learning from Las Vegas*: 161.
30. Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History* (London and New York: Thames & Hudson, 1980): 281.

يلقي هذا الحضور الدستوبي بظله على مشروع نيو بابيليون New Babylon (1958-62) الخاص بالفنان الوضعي كونستانت نيوهاوس Constant Nieuwenhuys على سبيل المثال، الذي أعاد تصوير مدنٍ معينة في أوروبا كفضاءات مُحرَّرة مخصصة للتسلية والمرح، لكن ثمة غموض يشوب رسمه التوضيحي إذ يمكن فهم هذه الفضاءات أحيانًا كفضاءات منغلقة ضيّقة.

31. Rem Koolhaas, *Delirious New York* (New York: Oxford University Press, 1978): 46 et passim.

يمكن قلب هذه العبارة لتصبح: فانتازيا التكنولوجيّ.

32. عرّف كولهاس مكتبه للعمارة الحضرية Office of Metropolitan Architecture وفق مصطلحات داليّة (نسبة إلى سلفادور دالي) كما يلي :«آلة خلق الفانتازيا»، لكن بعض «فانتازيات» هذا المكتب أضحت واقعًا على المقياس الكوربوزيّ. انظر:
(Rem Koolhaas and Bruce Mau, *S, M, L, XL* [New York: Monacelli Press, 1995]: 644)

امتلك كولهاس أيضًا مهارة كوربوزيّة لناحية المفاهيم الجذابة (مهارة امتلكها بانام والڤينوريون كذلك)، وقد قدّمها، في قالب پوپ لائق، وكأنها ملكية فكرية محفوظة. إلى حدٍّ ما، لم تكن التوليفة كوربوزيه- دالي حالة مفردة بقدر ما يبدو عليه الحال: كان ثمة ديالكتيك بنائي- سوريالي في صلب المسار الريادي التاريخي، وكان تبيانه (المستحيل) مشروعًا متضمنًا، بدرجة ما، في العديد من الأفكار الطليعية الجديدة، بدءًا من إيماغينسيت باوهاوس Imaginist Bauhaus (حركة تأسست في سويسرا بهدف الإجابة على السؤال: ما هو موقع الفنان في عصر الآلة) حتى الوضعيين، مرورًا بآرتشيغرام وپرايس، وصولًا إلى كولهاس ومكتب العمارة الحضرية.

33. Koolhaas, *Delirious New York*: 203.
34. Rem Koolhaas and OMA, *Content* (Cologne: Taschen, 2003): 489.

35. المصدر السابق.
36. للتوضيح فقط: ليس مفاد النقد هنا أن غيري قد انتهك المبدأ (شبه الأسطوري) للشفافية الهيكلية، بل القصد أن هذا القَطع يسفر غالبًا عن فضاءات عديمة الجدوى تُميتُ العمارة وتُشتت مضامينها.
37. -37 في مشروع سي تيرمينال Sea Terminal في مدينة زيبرغ، طرح كولهاس هذا التأثير كسؤال/طُموح معماري:

«كيف نُدخل لافتةً جديدة في المشهد -عبر المدرج والظروف المحيطة بالمكان فقط- يمكن أن تؤدي أي غرض بصورة مؤكدة وكيفية على السواء». (.Koolhaas et al., *S, M, L, XL*: 582). . سأتناول تحول الصورة إلى «مزاجٍ عام» مجددًا في الفصل السابع.

38. يكتب مايكل هايس عن هذه الظاهرة ما يلي:

وكأن السطح الخارجي للغطاء الحديث [ومثاله هنا مبنى سيغرام Seagram للودفيغ ميس]، الذي صوّر قدرات التسليع والتشيىء في طابعه التجريدي بالذات، قد حُيّدَ، استُحوذَ عليه بدرجة أكبر، ثم لُطّف ونُشطَ من جديد بسوية أعلى... هذا السطح الخارجي الجديد [ومثاله هنا مكتبة سياتل لكولهاس] لم يُصنع من مواد علاماتيّة/سيميائية منسوبة إلى الثقافة الشعبية (كما هو الحال مع ڤينتوري وسكوت براون)، إنما تمت قولبته عبر إجراءات تمتثل لحقائق برمجية، سوسيولوجية وتكنولوجية مخصوصة (وهي ما يشير إليه المصممون بـ«شرائط البيانات»).

انظر:

Hays, «*The Envelope as Mediator,*» in Bernard Tschumi and Irene Chang, eds, *The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century* (New York: Monacelli Press, 2003): 66–7.

39. انعطافة أخرى في مسار عمارة البوب أضحت واضحة للعيان. إذا كان ثمة حديث في ستينيات القرن الماضي عن «بنى فوقية»، وفي السبعينيات عن «هياكل عملاقة»، يُمكن للمرء اليوم الحديث عن «المباني الفائقة». للمفارقة، أعادت

هذه الهندسة المعمارية المهندسَ، البطل القديم للعمارة الحديثة، إلى الصدارة. ومِن هؤلاء المهندس السيرلانكي سيسل بالموند، والذي لولاه لما أمكن وضْع تصوُّرٍ لبعض الأبنية الفائقة ناهيك عن تنفيذها (عمل بالتعاون مع كولهاس بدءًا من عام 1985، ومع مصممين مشهورين مؤخرًا). مهندس آخر هو المصمم الفني الإسباني سانتياغو كالاترافا، الذي يحظى بشعبية كبيرة بسبب منشآته الرمزية، وسنتناول مهندسين آخرين في الفصول اللاحقة. لعلَّ مِثلَ هذه الأعمال الهندسية المُقدّمة كعمارة تمثِّل دلالةً على الرجوع إلى التكتونية، وإذا كان الأمر كذلك، يمكن القول إنَّ التكتونية قد تحوَّلت هُنا إلى صناعة الصورة على أساس البوپ أيضًا. لنتأمل مركز العبور الذي صممه كالاترافا في المركز التجاري العالمي في منهاتن الدنيا: لقد انتوى أن يتكون سطحه العلوي من أقواس مُضلّعة في صورة تستحضر أجنحة يمامة طليقة. إذا كان دانييل ليبسكايند قد اقترح تصميمًا «للمنطقة صفر- Ground Zero» يحيلُ من خلاله موقع الرضة النفسية الشخصية إلى ميدان للفخر بالانتصار القومي، فإن ما يقترحه كالاترافا يُدلِّل على نزعة بروميثيوسية ما بعد الحادي عشر من أيلول/سبتمبر يصعب معها التفريق بين الروحية الإنسانوية والتكنولوجيا الإمبريالية، وبالكاد يمكن اعتبار هذه الظاهرة وقفًا على مانهاتن. في أمثلة ما بعد الحادي عشر من أيلول/سبتمبر، لم تُسخَّر الهندسة المتقدمة لصناعة اللوغو الخاص بالشركات الكبرى وحسب، بل لرفع الروح المعنوية للجمهور أيضًا، ومن الأرجح أن تلعب دورًا أينما يحط العرض الباهر التالي رحاله (أولمبياد لندن عام 2012 على سبيل المثال).

الجزء الأول

طُرزٌ عالمية

2

تخطيط مدني على مذهب البوب

عام 1971 حدثت إحدى المفاجآت المعمارية في القرن المنصرم: فاز مصممان شابّان، كلاهما ليس فرنسيًّا، بمشروع هو الأكثر أهمية في باريس منذ الحرب العالمية الثانية: تصميم سِنتر پومپيدو Center Pompidou، وذاع صيتهما بين ليلة وضحاها. صمم الاثنان –إنجليزي يدعى ريتشارد روجرز Richard Rogers عمره 38 عامًا، وإيطالي يدعى رينزو پيانو Renzo Piano عمره 35 عامًا– مبنًى مُفعمًا بتفاصيل فنيّة جامحة، الأمر الذي أبهج البعض بينما أثار غضب البعض الآخر: صندوق زجاجي مُدعّم بهيكل من الفولاذ والإسمنت، وعلى كل واجهة شبكة ملونة من الأعمدة مسبقة الصنع والدعائم المصفوفة بشكل قُطري مع سُلّم كهربائي أنبوبي الشكل يتخذ مسارًا متعرجًا في مقدمة المبنى، إضافة إلى أنابيب الخدمات الأخرى التي مُيزت بألوانها الأصلية وتمتد إلى الجوانب الأخرى من المبنى. سرعان ما اشتهرت منطقة بوبور Beaubourg (حيث سنتر پومپيدو)، التي بنيت أساسًا وَفقَ تصوّرٍ يقوم على تهجين بين المتحف البريطاني وتايمز سكوير تمّ تحديثه ليلائم عصرَ المعلومات (تستقبل ما يفوق 7 ملايين زائر سنويًّا). تربض هذه المنطقة على ميدان واسع، وقد اعتُبرت أيضًا شعبوية الطابع

(أسماها روجرز «مركز الشعب، جامعة الشارع»)[1]. رغم ذلك، اتسم هذا المشروع بقدرٍ من التضارب: مبنى على مذهب الپوپ صُمم من قبل معماريَّين تقدميَّيْن لصالح دولة بيروقراطية على شرف سياسي محافظ (الديغولي جورج پومپيدو)، ومركزٌ ثقافي قُدِّم «كمحفِّز للتجديد المدني» (240)؛ حيث ساعد أكثر على إزالة سوق المواد الغذائية لي يال Les Halles وفي الارتقاء تدريجيًا بحيّ ماريه Le Marais. وسمت تناقضات حادة من هذا القبيل المسيرة المهنية لروجرز وپيانو كليهما، إذ ارتبط الاثنان باليسار ردحًا طويلًا من الزمن رغم ما حصلا عليه من ميزات في كنف الوسط واليمين[2].



سِنتر پومپيدو، باريس 1971-77

قد يُعتبر مبتدئًا بالمقاييس المعمارية، لكنَّ روجرز كان يحمل في جعبته سنوات من الممارسة العملية، فهو تخرج في الجمعية المعمارية في لندن، ثم التحق بجامعة ييل بين 1961-62 مع نورمان فوستر Norman Foster حيث تشارك الاثنان العمل إلى جانب زوجتيهما: سو برومويل Su Brumwell (زوجة روجرز) وويندي تشيزمان Wendy Cheeseman (زوجة فوستر) حتى العام 1967. يصعب اليوم التصديق أن «فريق الأربعة Team 4» قد انفرط عقده بسبب نقص العمل، لكن ذلك لم يحدث قبل أن يكملوا هيكلًا متقدمًا لصالح ريلاينس كونترولز Reliance Controls في سويندون Swindon جنوب غرب إنجلترا، وصفه الكاتب المعماري كينيث پاول Kenneth Powell بأنه «ليس مصنعًا ولا مبنى مكاتب ولا محطة أبحاث بل توليفة تجمع الثلاثة معًا (20)». أول أشكال «الأسقف الخارجية المرنة» التي صممها روجرز على مدار سنوات كانت لمشروع ريلاينس كونترولز، وهي تدين بالكثير في بساطتها وأناقتها لتجارب العمارة السكنية -التي تمت تحت رعاية مجلة *Art and Architecture*- جنوب كاليفورنيا، ولمشروع إيمز هاوس Eames House عام 1949 على نحو مخصوص. فوق ذلك، كان روجرز متقبلًا للپوپ الجديد ولتصاميم التكنولوجيا المتقدمة التي ظهرت في الستينيات. فعلى سبيل المثال، وضع تصوّرًا لمنزل متطاول الشكل رخيص الثمن، مصنوع من صفائح مشدودة إلى بعضها تُحمَل على سيقان قابلة للتعديل، بحيث يمكن وضعه (من حيث المبدأ) في أي مكان. لدى عرضه في معرض البيت المثالي Ideal Home في لندن، تبين أن تصميم المنزل المزموم/المشدود يعكس تفاؤلية بوكمينستر فولر بدور التكنولوجيا المتقدمة من ناحية، وأسلوب آرتشيغرام في استخدام المواد المعاصرة والتصميم الرشيق من ناحية أخرى (اقترحت آرتشيغرام فكرة كبسولة فضائية ذات سيقان روبوتية عام 1963). خلافًا لفولر وآرتشيغرام، أظهر

روجرز استعدادًا لتعديل مخططاته كي يتمكن من وضعها موضع التنفيذ، فخلال تلك السنوات بنى لوالديه منزلًا في ويمبلدون جمع فيه بين معيارية البوب (بناء المنزل من أجزاء معيارية مختلفة) كما تبدت في المنزل المزموم والبراغماتية المُهذّبة لمشروع إيمز هاوس. حتى مع ظهور المشاريع الكبرى، واصل مكتب ريتشارد روجرز وشركاه (RRP، وقد أصبحت اليوم روجرز ستريك هاربر وشركاه Rogers Strik Harbour and Partners) تجاربه باستخدام التصميمات النموذجية بحثًا عن عمارة اقتصادية وابتكارية في آن معًا. شملت هذه المخططات التجريبية التي أجريت على مدى سنوات مشفًى متنقلًا مخصصًا للمناطق الريفية، حافلة إطعام صُممت لتكون منتَجًا صناعيًا، مبنًى لمعرض وهو عبارة عن نظام من الأرفف العملاقة (قُدِّم هذا المشروع باستخدام نموذج الميكانو Meccano)، ومبنًى شاهقًا من الشقق حيث ينبثق كل شيء من مجموعة معدات مسبقة الصنع.

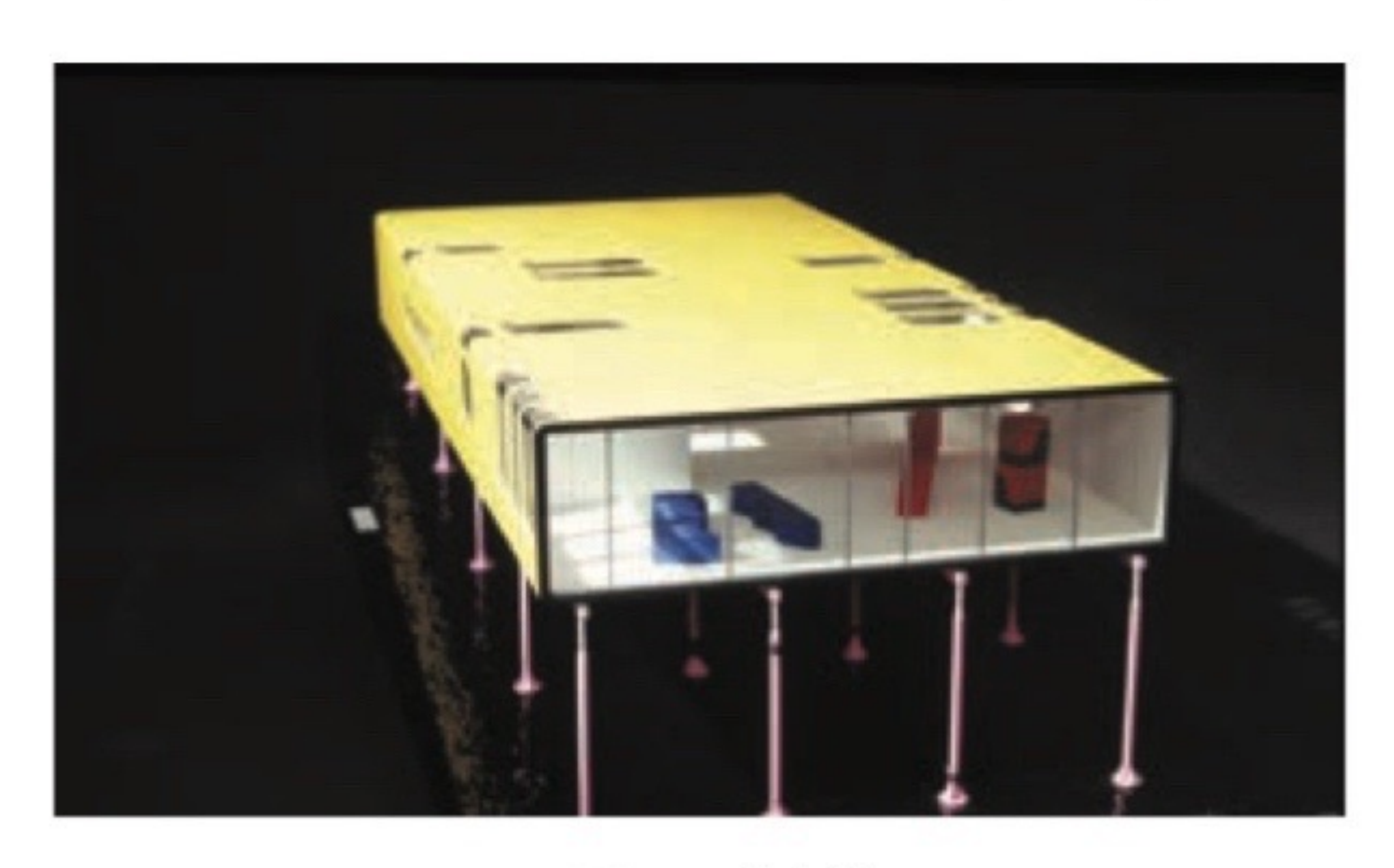
بالنظر إلى مشاريع من عينة ريلاينس كونترولز والمنزل المزموم/المشدود، لا يمكن القول إنَّ مشروع بوبور قد تولد من العدم، حيث قُرِئ بوبور، باعتباره واحدًا من بضعة مبانٍ تمثل البوب والتكنولوجيا المتقدمة، كبيانٍ عام. أولًا: أوضحَ هذا البيان الأهمية المتجددة للهندسة الإبتكارية في العمارة المعاصرة (حظي روجرز وبيانو بمساعدة المهندس الإيرلندي الكبير بيتر رايس Peter Rice الذي عمل مستشارًا لمكتب روجرز وشركاه بعد ذلك). ثانيًا: قدم البيان جوابًا على سؤال مطروح حول الشكل المُحتمل للتصميم ما بعد الحداثي، حيث علّق بانام في أحد اجتماعات آرتشيغرام قائلًا: «معظمنا يرغب في أن يشبه **شيئًا ما**. لا نريد بنية تؤدي بالوظيفة إلى الاندثار»[3]. في هذا الصدد، لا يمكن القول إن بوبور كانت استثنائية بقدر ما كانت عليه مصطلحات «العمارة المشبكية»* و«عمارة التوصيلات (التي

(*) Clip-On Architecture عمارة مشبكية: اقترحت هذه العمارة نهجًا أكثر ارتجالية، وحتى أكثر =

تضاف إلى القالب المعماري الأصلي)» الخاصة بآرتشيغرام وما تتضمنه من «فوضى جامحة غنية بالأنابيب والأسلاك والدعامات والممرات الضيقة». غير أن روجرز وبيانو قدّما لنا مزيجًا غيرَ متوقّع بين الجماعاتية (الترابط الفردي-المجتمعي) والنزعة الاستهلاكية التي سادت في جزء معتبر من ثقافة العقد السبعيني في القرن الماضي[4]. ثالثًا؛ من ناحية روجرز خصوصًا، بيّن مشروع بوبور ميزات نقل المرافق الخدمية الميكانيكية إلى الجزء الخارجي من البناء -كوسيلة لإخلاء الحيّز الداخلي (على عمق حوالي 50 مترًا، الطوابق المفتوحة في بوبور متاحة لشتى الاستخدامات)، ولتفعيل المبنى ككيان موحد (تتردَّد هنا أصداء نزعة مستقبلية: لنتأمل محطات الكهرباء كما تخيلها أنتونيو سانت إيليا Antonio Sant'Elia الذي أثار إعجاب روجرز آنَ كان الأخير طالبًا)[5]. بطريقة ما، تؤدي أنابيب الخدمات المذكورة دور التزيين المعاصر -مُنحت بوبور خصوصيةً ومعيارًا- فضلًا على أن حركة الناس عبر الميدان الكبير باتجاه الطابق الأرضي وعلى المصاعد المتحركة نحو الأعلى تبعث الحياة في المركز وتربطه بالمدينة. (لعل الصيغة المُفضلة للتخيل المعماري لدى مكتب روجرز وشركاه هي «التزيين الجماهيري» المتمثل بشاغلي المباني؛ في حركتهم، اجتماعاتهم، وهكذا دواليك)[6].

تتكرر كل تلك الابتكارات في تصميمات مكتب روجرز وشركاه. يقدم روجرز في الواقع حافزًا من ثلاثة مناحٍ للتكنولوجيا المتقدمة في بوبور لا يزال معمولًا به حتى اليوم. في المنحى الأول، تعمل التقنيات الجديدة على هندسة ضروب جديدة من الفضاء المفتوح، وهي أولوية تؤكد على التزامه بابتكارات العمارة الحديثة. في المنحى الثاني، استُعملت معدّات هذه التقنيات الجديدة للتزيين، الأمر الذي ينمّ عن انتباهه لمحفزات التصميم ما بعد الحداثي. في

= بدهيةً للتجميع المُركب، تطرح من خلاله أسلوبًا نموذجيًّا وصناعيًّا لإنتاج العمارة، ونقلةً من الإنشاء العمراني إلى التصنيع الشامل.(المترجم)



المنزل المزموم، 1968.

المنحى الأخير، وفي مواءمته بين تلك المتطلبات، تمكن مكتب روجرز وشركاه من التعامل مع مصالح متصارعة (الجماعاتي والاستهلاكي، العام والخاص)، وتلك مواءمة يمكن فهمها كتسوية. بعد مشروع بوبور انفصل روجرز عن بيانو (سلميًّا كما حدث في انفصاله عن فوستر) ثم عُرضت عليه مشاريع عدة جاء بعضها من عالم الأعمال. عام 1978، اختارت مؤسسة بحجم لويدز في لندن Lioyd's of London روجرز ليصمم مبناها الرئيسَ الخاص بتجارة التأمين. تطلب المخطط المعماري مساحة شاسعة أُطلق عليها الغرفة «The Room»، التي يمكن توسيع أو تقليص وظائفها وَفق حجم التجارة، فاستجاب روجرز لذلك بأن صمم ردهة مكشوفة بارتفاع المبنى، محاطة بصالات عرض تتصل معًا بواسطة السلالم المتحركة والمصاعد. في هذا المشروع أيضًا، نُقلت الخدمات إلى القسم الخارجي، وبنيت السلالم في أبراج تحتلّ الزوايا في الخارج، وكان هذا الظهور الأول لهذه الميزة. إلى جانب الردهة المقنطرة، أسبغت أبراج السلالم تلك لمسةً قوطيّةً على

مظهر الپوپ في مبنى لويدز، وفي الوقت نفسه؛ دلل الإكساء بالفولاذ على حضور التكنولوجيا المتقدمة. رغم افتقاد لويدز للبعد الشعبوي الذي ميز بوبور، فحقيقة ظهور مبنًى ذي ملامح پوپ-قوطية وتكنولوجية متقدمة في مدينة محافظة تُعتبر مفاجأة شكلت استفزازًا للبعض أيضًا. أرسى مشروع لويدز اللغة التي عمل مكتب روجرز وشركاه على تطويرها بطرائق مختلفة: غزارة في التزجيج، خدمات في الجزء الخارجي كلما كان ذلك ملائمًا، مع سلالم ومصاعد أنشئ معظمها داخل أبراج، وقد أُنجز كل هذا بأسلوب قد يجعل من الحيّز الداخلي فضاءً مفتوحًا، والحيز الخارجي فضاءً مزيّنًا قدر الإمكان. لا تُعبر الأجزاء الخارجية في مشاريع روجرز وشركاه عن أجزائه الداخلية بطريقة وظائفية، إنما يسعى مكتبهم لإظهار منطق تصميماتهم بمنهج عقلانيّ من خلال وضع تراتبية جلية للعناصر المكونة للبناء (يشير پاول إلى أن روجرز تأثر هنا بفكرة لويس كان عن الفضاءات «المُخدَّمَة» و«الخادِمة»، ما يكشف عن ميوله الحداثية). فعلى سبيل المثال، يستعمل مكتب روجرز وشركاه الألوان بدرجة تفوق معظم المكاتب الأخرى، لكن ذلك ليس بسبب تأثّرهم بالپوب بقدر ما هو رغبتهم في إبراز التصميم فهم يطبقون التلوين بصرامة وإتقان بما يعبر عن الأجزاء والخدمات في المشروع عادة. مع أن روجرز، كما أظهر مشروع بوبور في البداية، يبدي تجاوبًا مع الواقع الرأسمالي للثقافة الجماهيرية، لكنّه من جانب آخر يؤمن بضرورة أن تقدم العمارة بنية شكلية تخفف من الفوضى الإلهائية لذلك الواقع.

أنجر مشروع لويدز عام 1986 حينما كانت مطالبة المحافظين بما سُمي «سياقية التصميم ما بعد الحداثي» على أشدها، وسرعان ما استُدرج روجرز إلى النزاع الذي كان خصمه فيه أحيانًا أميرُويلز[7]. أعاقت هذه المناوشات ربما مشاريع كبرى للمكتب في منطقة لندن خلال الثمانينيات، لكنها عادت إبان الإزدهار في التسيعينيات وبداية الألفية. وكان من ضمن هذه الأبنية: المركز



مبنى لويد في لندن، 1978-86
© Eamonn O'Mahony

الرئيس لتلفزيون القناة الرابعة قرب محطة ڤيكتوريا (1990-94)؛ 88 وود ستريت *Wood Street* (1993-99) ولويدز ريجستر *Lioyd's Register* (1993-200) في قلب لندن المالي The City؛ برودويك هاوس *Broadwick*

House في سوهو (1996-2002)؛ ووترسايد Waterside، المقر الرئيس لمارك أند سبنسر Mark & Spencer في بادينغتون باسين Paddington Basin (1999-2004)؛ كيسويك بارك Chiswick Park، حديقة تابعة لشركات كبرى تقع غربي لندن (1999-2010) إضافة إلى مشاريع أخرى قيد الإنجاز. صممت معظم هذه الأبنية بعناية وهُندست بذكاء ولكل منها زهوهُ الخاص: المدخل الجسري والواجهة المقعرة للقناة الرابعة مثلًا، أو السطح العلوي المتعرّج لبرودويك هاوس. لكن تُفهم هذه المشاريع كتنويعات أكثر منها ابتكارات وفقًا للغة التي أرساها مكتب روجرز وشركاه: كثرة التزجيج، إكساء بالفولاذ أو الألمنيوم عند الضرورة، خدمات خارج المبنى وسلالم داخل أبراج كلما أمكن ذلك، وألوان تعبّر عن الوظيفة.



المركز الرئيس لتلفزيون القناة الرابعة، لندن، (1990-94)
© Richard Bryant/ Arcaid.co.uk.



باتس سنتر، برينستون، 1982-85

كما كان متوقعًا، كانت الصناعة، قديمها وجديدها، هي المحرك الفعلي للتوجه العقلاني في تصميمات مكتب روزجرز وشركاه كما تبين المشاريع التي تلت بوبور. صمم روجرز عام 1979 مركزًا لصالح فليتغارد Fleetguard في كامبِر Quimprer (غرب فرنسا)، ورغم أنه مخصص للصناعات الثقيلة (صناعة فلاتر المحركات)، بُني فليتغارد من هيكل خفيف: صندوق طويل مُدعم بأعمدة رفيعة تتمدد خلال السطح العلوي وتُعلّق بكابلات رفيعة؛ مع طلاء الأعمدة والكابلات كلها باللون الأحمر. لقد أضحى هذا المبنى العمودي

المركب من قضبان فولاذية، الذي صمم بدعم من پيتر رايس -علامة فارقة أخرى في أعمال مكتب روجرز وشركاه برزت في أوضح صورها في مشروع قبّة الألفية *Mellenium Dome* (1996-99)- لكن الأمر ليس محض خصوصية أسلوبية: فكما تتيح أبراج السلالم وجود فضاءات داخلية، كذلك توسع هياكل القضبان الامتداد في الجزء الداخلي. أدّى ذلك إلى خلق مرونة وظائفية مناسبة لمشاريع التكنولوجيا المتقدمة مثل مصنع المعالجات الدقيقة في نيوپورت (جنوب ويلز) وپاستنتر *Pastcenter* قرب پرينستون (نيو جيرسي)، اللذين صممهما مكتب روجرز وشركاه أوائل الثمانينيات، وهي أيضًا أسقفٌ كبيرة مدعّمة بدعامات فولاذية وموحدة اللون، توفر مساحات كبيرة خالية من الأعمدة. مع ازدياد الإنشاء والتصنيع المسبق خارج الموقع، يمكن بناء أبنية من هذا النوع بشكل سريع واقتصادي. الخفّة، المرونة، الاقتصاد، والكفاءة هي مميزات الهندسة المعمارية، لكن شركات كثيرة يسعدها أن تعرف نفسها في إطار هذه المميزات. بعبارة أخرى، ثمة رمزية مجردة معمول بها ههنا، أسهم فيها زبائن آخرون (تبنى مكتب روجرز وشركاه طراز الأسقف المذكور في مختلف المشاريع الأكاديمية أيضًا كما في مركز الأبحاث التابع لجامعة تايمز ڤالي Thames Valley (1993-96). في كل تلك الأمثلة المذكورة لعبت التكنولوجيا المتقدمة دورًا كمحرك للتنظيم التضاريسي وكمصدر للسطوة الأيقونية للمبنى. مع اضطلاع مكتب روجرز وشركاه بهذه الأعمال الكبيرة، اجتذبوا مشاريع أخرى أكثر ضخامة شملت مؤسسات النقل، تطوير مناطق أرصفة الموانئ، وخططًا شاملة كبرى. يندرج في خانة مؤسسات النقل ترمينال 5 Terminal في مطار هيثرو (1996-2005)، ترانسباي تيرمينال Transbay Terminal في سان فرانسيسكو (1998-2010)، ومطار باراخاس Barajas في مدريد (1996-2005). رغم أن المبتكر الأول لهذا النمط من العمارة هو نورمان فوستر –الذي أرسى نمطًا

جديدًا في مشروع مبنى المطار ذي الطابق الواحد في ستانستد Stansted كما سنرى في الفصل التالي- كان لمكتب روجرز وشركاه مساهمته أيضًا، إذ بلغت البنية السقفية التي ابتكرها ذروة ألقها في مباني المطارات هذه. في مطار هيثرو، استخدم مكتب روجرز وشركاه شجرة هائلة من الأعمدة لدعم مطاره الواسع المفتوح، وفي مدريد استعمل الكثير من تلك الأعمدة لدعم الأجنحة الممتدة طولًا في المطار تحت أغطية سقفية ضخمة ملونة بألوان العلم الإسباني الأحمر والأصفر تُرشد تعرجاتها المسافرين على هيئة أمواج. (هذه الأشكال النيو-باروكية موجودة في الطرز المعمارية –كدلالة على المعرفة التقنية المتقدمة وعلى الطراز المعماري– لكن روجرز حصر استخدامها في الأسقف العلوية معظم الأحيان). بعبارة أخرى، صُمم كلا المطارين كبوابات رمزية وعملية بالقدر ذاته، ويشير مايك ديفيس Mike Davies شريك روجرز لفترة طويلة إلى أنه: «على غرار محطات خط السكك الحديدية الكبير في لندن القديمة، يلعب ترمينال 5 دورًا مدنيًا».

يحتل الدور المدني موقعًا مهمًا بالنسبة لمكتب روجرز وشركاه وهو ما سأعاينه في هذا الفصل، لكن يكفي الإشارة الآن إلى أن المكتب يزعم وجود دور مدني في مشاريع مناطق الموانئ والخطط الشاملة الكبرى. على مدى سنوات، أنتج مكتبهم مخططات لأجزاء من فلورنسا (مسقط رأس روجرز)، برلين، باريس، لشبونة، شنغهاي، سينغافورة، وشرق مانشيستر إضافة إلى أجزاء من مدن أخرى. لكن قسمًا كبيرًا من هذا التخطيط ركّز على لندن ومحيطها مثل پاترنوستر سكوير *Paternoster Square* (الذي ساعد الأمير في إطلاقه)، غرينويش پيننسولا *Greenwich Peninsula*، بانكسايد *Bankside*، ويمبلي *Wembley*، ولوِر لي ڤالي *Lower Lea Valley* (تضمن ذلك مخططًا شاملًا للأولمبياد)، وينطبق ذلك على مشاريع أرصفة الموانئ: أرصفة رويال ألبرت Royal Albert، أرصفة سيلڤرتاون



مطار باراخاس، مدريد 1996-2005
© Amparo Garrido

Silvertown وكونفويز وارف Wharf Convoys. لم تكن جميع مقترحات مكتب روجرز وشركاه المخصصة للمجال العام وَفقًا للمخطط المرسوم، فقد فرض مخططهم لملحق المكتبة الوطنية (1982) لغته الخاصة الجديدة –التي تجمع بين بوبور ولويدز– على برنامج معماري وموقع غير ملائمين لها. لكن هذه اللغة ألهمت مشاريعَ أخرى مثل تطوير كوين ستريت *Coin Street* (1979-83) الذي اقترح ربط محطة واترلو بالمدينة من خلال ممر مُقنطر مرفوع وجسر للمشاة عبر نهر التايمز (مركب من طوافات عائمة تدعم وسائل الراحة والرفاهية)، ومشروع «لندن كما يمكن أن تكون» (1986) الذي طالب بإقامة حديقة طويلة تمتد على طول الإيمبانكمينت Embankment، إضافة إلى طريق جديد من محطة واترلو عبر النهر وصولًا

إلى ترافالغار سكوير Trafalgar Square. هذا النمط من إرادة التخطيط أهمل غالبًا إرادة القدرة، غير أنه مطلوب اليوم رغم ذلك خاصة مع تداعي البنية التحتية الصناعية للحواضر الحديثة وكارثة التغير المناخي التي تخيم على الأجواء في المدن (درس المكتب هاتين المعضلتين لفترة طويلة)، ولا شك أن مدنًا أمريكية تخلفت عن الركب بالنتيجة (حتى على مستوى المباني المفردة، ظهرت أكثر التصميمات ابتكارية مؤخرًا في مدن أصغر مثل سياتل وسينسيناتي). في أغلب الأحيان، قاد الالتزام بالتخطيط روجرز إلى حلبة السياسة: رشح نفسه للانتخابات العامة عن حزب العمال عام 1992، ثم عُيِّن رئيسًا لفريق العمل المدني بعد فوز توني بلير في انتخابات 1997، وقد أشار على عُمدٍ محبين للتصميم مثل عمدة برشلونة (پاسكال ماراجال 1982-97) وعمدة لندن (كين ليڤينغستون 2000-08) في أثناء إجراء التغييرات المعمارية في مدينتيه.

بطبيعة الحال، المشاريع المُقترحة شيء والمشاريع المُنفَّذة شيء آخر، ونجد بالنتيجة أن المباني الشعبية الرئيسة التي صممها مكتب روجرز وشركاه تظهر غالبًا في الأرياف القصيّة. نفّذ المكتب بضعة مشاريع أخرى تمثلت في المحاكم، ومنها المحكمة الأوروبية لحقوق الإنسان في ستراسبورغ (1989-95)، التي تتكون من قاعتين مستديرتين أُلحق بهما قسمان خلفيان للمكاتب والقاعات على امتداد نهر إيل، ومحاكم بوردو (1992-98): سقف مُزجج مع مظلة متعرجة يقبع تحتها سبع قاعات محكمة صُممت، بطريقة مُبهَمة، على شاكلة قوارير النبيذ (وعلى غير عادة مكتب روجرز وشركاه، كُسيت بخشب الأرز، ما يؤكد على وجود ارتباط قوي (قارورة النبيذ والخشب)، مع أجزاء علوية تخترق السطح العلوي. على غرار المكاتب الشهيرة الأخرى، لا ريب أن مكتب روجرز وشركاه قد استفاد من زخم الدعوة إلى استغلال الهندسة المعمارية في تطوير نماذج مؤسسية من أجل «أوروبا

الجديدة» عقب العام 1989 (ما أعنيه هنا، التخيل المبكر والمتفائل لأوروبا، وليس أوروبا المنقسمة والمثقلة بالديون منذ الانهيار المالي عام 2008)؛ وهو برنامج معماري شاركت فيه المدن والأقاليم بحماسة. في هذا السياق، وقع روجرز تحت إغراء مُماثلة ملتبسة بين الشفافية المعمارية والشفافية السياسية (وكذا فوستر وبيانو بدرجة أكبر). وعليه، فالغرض من كل الزجاج في مبنى محاكم بوردو هو الإشارة إلى «إمكانية الاطّلاع على النظام القضائي الفرنسي» (284). وبالمثل؛ فإن مبنى الجمعية الوطنية في ويلز (1999-2005) على كارديف باي، مع سقفه المُزجج تحت سطح علوي متموج «يسعى إلى تجسيد القيم الديمقراطية في الانفتاح والمشاركة» (319). علاوة على ذلك، فإن تلك الأبنية التي تستوعب الجمهور –مخروطان متعرجان يخترقان السقف العلوي كما في محاكم بوردو- تستحضر بسهولة بالغة صورًا أخرى ذات صلة: مراكب شراعية، أبراج كنائس، وقبعات سحرية (حسب تعريف هاري بوتر).

تطرح قوارير النبيذ في بوردو وسَواري الأشرعة في كارديف سؤالًا مهمًا في العمارة المعاصرة: ما العلاقة بين دورها المدني وسطوتها الأيقونية؟ يُطلب من الأبنية الأيقونية اليوم أن تلعب دورًا في العالم المدني، ويتبدى ذلك أحيانًا في إزاحة ما تبقى من هذا العالم، وكأن الترويج التصويري هو كل ما يمكن أن يتوقعه المواطنون من السياسيين والمصممين اليوم. ظهر الثالوث روجرز، فوستر، بيانو في مرحلة زمنية تفصل بين التجريد المُهندَس للعمارة المعاصرة والتاريخانية التزيينية للعمارة ما بعد الحداثية. صقل المصممون الثلاثة الاتجاه الأول وضربوا صفحًا عن الثاني بطرق مختلفة، وسعوا جاهدين في معظم الأحوال إلى تجنب الأيقنة النحتية لمعاصريهم أمثال فرانك غيري وسانتياغو كالاترافا. كما هو الحال مع هؤلاء المعماريين المذكورين، طُلب من مكتب روجرز وشركاه تمييز عملائهم عن سواهم

بشكل واضح، فعلى سبيل المثال: كُلف المكتب بتصميم جسر لمدينة غلاسكو ليكون «أيقونةً للمدينة»؛ رمزيةٌ تفصح عن رغبتها بالانسلاخ عن المركز الصناعي القديم والانتقال إلى «عاصمة ثقافية وتجارية أوروبية» (354). يستحضر المخطط، وهو عبارة عن ممشى متنزّه منحدر يلتوي بشدة على المدى الأفقي لنهر كلايد، صورًا مثل الجناح، الزعنفة، وشبكة الصيد في تركيبة واحدة. وهنا في الحقيقة، أصبح طراز بناءٍ قديم مخصص للعمل والوظيفة رمزًا باهرًا مخصصًا للتسلية وتجزية الوقت. أعلن عن المشروع في 2003، لكنه أُهمل حتى كجسر بعد ثلاثة أعوام.

يمكن لمثل هذه الرمزيات المجردة أن تكون فعّالة لكن يمكن أن تكون أيضًا شكلًا من المبالغة والتكلف. فقد عُدلت قبّة الألفية لتكون على شكل بالون هائل الحجم، مع قضبانها الاثني عشر التي يبلغ طول الواحد منها 100 م (الرقم اثنا عشر يعكس التوقيت بالساعات، الأشهر، وكوكبات النجوم ذات الأشكال المحددة)، ويخبرنا عنها مايك ديفيس قائلًا: «كان المُلهم الأساسي للقبة السماء الرحبة؛ الكون الذي يخيم على كل ما يجري تحته» (298). بقي مكتب روجرز وشركاه فخورًا بهذا البناء، ولا يُلام المكتب بالطبع على مشكلات المشروع المالية ومكوناته الفوضوية (من عروض مقصفِ «تجربة الألفية» المتنوع الأطعمة إلى موقعه الحالي كمجمع ترفيهي حمل اسم O2)، لكن الصلة الكونية كانت أمرًا مبالغًا فيه بينما يرى معظم الناس القبة 'كفيلٍ أبيض'. قدم مكتب روجرز وشركاه مساهمتهم في موقع مركز التجارة العالمي بصورة حيوان مختلف. برجٌ من بين أربعة أبراج مُقترحة (عُهد بالأبراج الأخرى لديفيد تشايلدز David Childs، فوستر، وفوميهيكو ماكي Fumihiko Maki)، وفيه يرسل المكتب جملة رسائل مختلَطة من خلال واجهة من الزجاج تمتد إلى ما بعد الأسطح العلوية. إضافة إلى دعامات فولاذية متقاطعة تدعم البرج في حالة انهيار الأعمدة عند تعرض



مبنى محاكم بوردو، 1992-98
© Christian Richters.

البرج للهجوم. من ناحية، يعرض مكتب روجرز وشركاه دلالة على حضور الشفافية، وحتى الروحانية، ما يمثل استجابة للخطاب المتناقض الذي جمع بين الحرية الأمريكية والمأتم المقيم، الذي ألقى بظله على النقاشات حول المنطقة صفر منذ الحادي عشر من أيلول/سبتمبر. ومن ناحية أخرى، يقدم المكتب صورة تعكس الأمن، وحتى الدفاع المدرع في مواجهة العالم الذي كان حاضرًا بقوة في نقاشات ما بعد الحادي عشر من أيلول/سبتمبر. يأتي التناقض من الموقع نفسه وفق الخطة الشاملة التي تجمع مباني المكاتب مع موقع العبور، محلات تجارة التجزئة، مراكز ثقافية مبتذلة، ونصب تذكاري ضخم. ماذا يعني هذا العالم المدني المزيف من وجهة نظر المصممين؟



مبنى برلمان ويلز، كارديف، 1999-2005

© Richard Bryant /Arcaid.co.uk.



قبّة الألفية، Millennium Dome، لندن، 1996-99
© Grant Smith / View.

في معظم الحالات، عمل المكتب بشكل جاد على مسألة العمارة المدنية في العصر الاستهلاكي، وكانت ردود أفعالهم مدروسة جيدًا؛ فلم يزد مستوى التلاعب والمعالجة، على مستوى الصورة، عما أُنجز في قوارير محاكم بوردو وأبراج كارديف. لكن التناقضات التي برزت في مشروع بوبور عاودت إلى الظهور هنا، فقد اعترف روجرز بالثقافة الجماهيرية لمجتمعنا وفقًا لمعالم البوب والتكنولوجيا المتقدمة في هندسته المعمارية (بمعنى ما: ألّف المكتب بين الأصول البانامية والفينتورية للبوب كما بحثنا في الفصل الأول)، ويصر في الوقت نفسه على الفحوى الإنساني للمدينة باعتبارها «مكانًا للاجتماع». يمكن أن تكون عقلانية تصميمات مكتب روجرز وشركاه صارمة، لكن

المكتب اشتُهر في الوقت نفسه بمناخه الاجتماعي الودي (بُني وَفق هيكلية غير ربحية، حُددت معاشات كبار الشركاء فيه حسب ما يتقاضاه موظفو المكتب الأصغر سنًّا، نشيط في الأعمال الخيرية، إضافة إلى أن مقهى الريڤر River Cafe الذي تديره روث روجرز، بدأ كمقصف للمكتب). في الختام، يطوّر المكتب أعمالًا كبرى، ويدعم في الوقت نفسه، على نحو لائق، استدامة العمارة وإحياء المدن. يتقن المكتب أيضًا التعامل بشكل جيد مع تناقضات من هذا القبيل، لكن هل يُعتبر ذلك نقطة قوة؟ أم تحقيقًا لتسوية؟ أم كليهما؟ أن تُصمم فضاءً عامًّا لا يعني بطبيعة الحال أنك تعمل للمصلحة العامة، وأن تُقدم مبنًى أيقونيًّا لا يعني أنك تؤدّي دورًا مدنيًّا. لا شكَّ أن للخلافات مع الأمير حول قبة الألفية ومطار هيثرو وسواها هي الأكثر دلالة ربما في هذا الصدد؛ إنها تكشف عن مجتمع أكثر عدائيّةً ممّا يقرّ به مكتب روجرز وشركاه.

هوامش الفصل الثاني

1. Kenneth Powell, *Richard Rogers: Architecture of the Future* (Basel: Birkhäuser, 2006): 241.

كل الإحالات الأخرى في هذا النص تعود لهذا الكتاب.

2. لسوء الحظ، كذا يمكن أن يقول پراغماتي (على عجالة ربما): بالنسبة لأي ممارسة ناجحة في الحقبة النيوليبرالية؛ يكمن الاختبار فيما يمكن للمرء أن ينجزه في ظل هذه الظروف.
3. Reyner Banham, "A Clip-On Architecture," *Design Quarterly* 63(1965): 30.
4. Reyner Banham, *Megastructure: Urban Futures of the Recent Past*(London: Thames & Hudson, 1976): 17.
5. وُلد روجرز في فلورنسا لأبوين أنجلو-إيطاليين غادرا إنجلترا قبيل الحرب العالمية الثانية، وكان ابن عمه الأكبر إرنستو روجرز (1909-69) معماريًّا إيطاليًّا مشهورًا.

6. Siegfried Kracauer, "The Mass Ornament," in *The Mass Ornament*, ed. and transl. Thomas Y. Levin (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995).

تلك المشاركة لا تتعارض مع المشهد، وهي احتمال سأعرض له في الفصل العاشر.

7. في آخر المستجدات، تدخّل الأمير تشارلز عام 2010 لكبح تطوير تشيلسي بارّاكس *Chelsea Barracks* في بِلغرافيا Belgravia الذي عهدت به العائلة القَطرية المالكة إلى مكتب روجرز وشركاه (تضمن مخطط المشروع 548 شقةً سكنيّةً، نصفها بثمنٍ معقولٍ وتتوزّع على أربع عشر بنايةً مِن الزجاج والفولاذ). تمَّ ذلك في ظل ازدراء تام لمسار الخطة (حظي التصميم بدعمٍ من مسؤولي المجلس).

3

قصورٌ كريستالية

هل مِن معماريّ مُعاصر ترك بصمةً على مناظر المدن بقدرِ ما فعل نورمان فوستر؟ لا أحد ربما منذ كريستوفر رِن Christopher Wren الذي ترك أثرًا مشهديًّا عظيمًا في أفق لندن، بَدءًا من برج سويس ري Swiss Re في مركز المدينة المالي (The City) وحتى قوس ستاد ويمبلي Wembley Stadium إلى الجهة الشمالية منها. تميّز فوستر، المولود عام 1935 بالجسارة والإقدام، وقد شدَّد في التقارير الخاصة بأبنيته على صفات من قبيل «الأوّل» و«الأضخم» وأفعال من مثل «يعيد اختراع» و«يعيد تعريف»[1]. علاوة على ذلك، أضحى فوستر، على شاكلة زملائه من أمثال ريتشارد روجرز ورينزو بيانو موضوع العديد من الكتب الكبيرة المنشورة حديثًا، التي تتجاوز فيما يبدو تلك المجلدات الضخمة التي تناولت نظراءه البارزين أمثال فرانك غيري ورِم كولهاس اللذين تُعتبر مكاتبهما الهائلة صغيرةً بالمقارنة مع مكتبه.

يضم مكتب «فوستر وشركاه» حوالي 1000 موظف موزعين على ما يقارب اثنين وعشرين مكتبًا، مع سجلّ حافل بالأعمال التي أُنجز معظمها: سبعة بنوك، تسعة جسور، ثمانية تصميمات مدنية (مثل مشروع تغيير ساحة ترافالغار)، عشرات مراكز للمؤتمرات، ثمانٍ وثلاثون صالة فنون،

ثمانٍ وعشرون مبنًى للتعليم والصحة، عشرة أبنية حكومية، أربعة عشر للمشاريع الصناعية، اثنا عشر لتجارة التجزئة، خمسة وثلاثون للرياضة والترفيه، ثلاثون مسكنًا، تسعة وثلاثون خطة شاملة (بدءًا من المعارض وحتى مدنٍ بأكملها)، ستة عشر تطويرًا متعدد الاستخدام، خمسة وستون مكتبًا (مثل هيرست تاور Hearst Tower في منهاتن 2000-06)، ثمانٍ وعشرون نموذجًا لمنتجات ومفروشات، تسعة مجمّعات أبحاث، وأربع وعشرون منظومة مواصلات (يخوت خاصة، محطات قطار، محطات مترو، ومطارات)، وتتزايد هذه الأرقام كل عام[2]. على غرار بعض عملائه، يعمل مكتب فوستر وشركاه على المستوى الدولي أيضًا، ولا ريب أنَّ العديد من الشركات الكبرى والحكومات تعمل على مستوى أقلَّ شأنًا منه[3]. بالنسبة لمختلف أعماله على مدى الخمسين عامًا المنصرمة، حافظ المكتب على أسلوب متماسك في معظمه من حيث الطراز، ومُتسق من حيث الطبيعة. إن تصميماته، المتقدمة تكنولوجيًا، والتوسعية مكانيًا، والمصقولة شكليًا، هي عقلانية من الناحية التجريدية وتبلغ درجة الموضوعية المعتدلة، لكنها مع ذلك مميَّزة ويسهل نسبيًا التعرُّف عليها، ورغم ذلك، فقد خلق فوستر، إلى جانب روجرز وپيانو، طرازًا عالميًا. لا غرو في أن تسعى الشركات والقادة السياسيون نحو هذا المكتب ذي الأسلوب الفني: ثمة انعكاس لصورة الذات؛ ذات تكنوقراطية ومبدعة في آن، فهذا يلائم العميل والشركة على حدٍّ سواء.

يقدم «مكتب فوستر» عمارة جسورة إلى حد بعيد، مع سطوح خارجية لامعة مصنوعة من المعدن والزجاج غالبًا، فضاءات مضاءة مفتوحة وكبيرة المساحة، وملامح مصقولة وأنيقة يمكن أن تستخدم كلوغو إعلامي للشركة أو للولاية. وبالمحصلة، انجذبت شركات التكنولوجيا المتقدمة والتصميم المتقدم إلى هذا النوع من العمل المعماري: تتضمن المشاريع الجديدة



سويس ري، لندن (1997-2004)

المقر الأوروبي الرئيس للفنون الإلكترونية Electronic Arts في تشيرتسي Chertsey (جنوب شرق إنغلترا) الذي يصمم ألعابًا للكومبيوتر، ومجمعًا في ووكينغ Woking (في الجنوب الشرقي أيضًا) لصالح ماك لارين تكنولوجي الذي يطور سيارات سباق الفورميولا 1. يتميز البناءان بواجهات زجاجية

تَعلق منحنياتها الأنيقة في الذهن. من المثبت أن «مكتب فوستر» قادر على تصميم أبنية عمليّة ومحببة للأجهزة الإعلامية معًا؛ حيث استخدمت شركة رينو مركزها في سويندون Swindon (جنوب شرق، 1980-80) كخلفية لإعلاناتها التجارية في المملكة المتحدة، كما تبنّت الفايننشال تايمز المقر الرئيس لكومّيرز Commerzbank في فرانكفورت (1991-98)، وهو عبارة عن إسفين شاهق أبيض ورمادي، كرمزلها في المدينة.

في هذا النوع من العمل المعماري بصفته علامة تجارية، اعتمد مصممون آخرون من المشاهير على أشكال تمييزية تجعل منها علامة تجارية أيضًا: لإظهار الأبنية بشكل بارز متميز عن محيطها الكئيب، استخدم غيري منحنياتٍ باروكية جديدة، وكولهاس انثناءاتٍ تكعيبية، وزها حديد مُتجهاتٍ مستقبلية*. بالمقارنة، يفضل مكتب فوستر العمل وفق قواعد هندسية مقيّدة نسبيًا، وإن كان المطاران الضخمان اللذان صممهما المكتب في الصين ممتدين على رقعة واسعة، فهما أكثر من مجرّد سهمين يصلان بين موقعين بشكل مباشر كما يبدو على المخطط. يُنظر إلى كلٍّ من هذين المبنيين ككلٍّ متكامل أو بنية محددةِ المعالِم، لأن هذه البساطة في التصوير تركز عمليًا على توضيح البرنامج المعماري، حيث ينتقل المرء من سيارة الأجرة أو القطار عبر نقاط التفتيش إلى الطائرة فيما يبدو تتاليًا طبيعيًا للحركة. حتى عندما يوظف مكتب فوستر تكوينات خارجة عن المألوف كالتي تظهر بأشكال بيضاوية أو إهليلجية أحيانًا مثل كوز صنوبر سيتي هول City Hall في لندن (1998-2002)، أو شرنقة سيج موزيك سنتر Sage Music Centre في غيتسهيد Gateshead (1997-2004)، فهي من الغرابة بحيث يمكن

(*) المُتّجه Vector: السهم المتجه من جهة إلى أخرى. في الرياضيات يتحدد المتجه بثلاثة عناصر: المقدار (كمية قياسية تتمثل بطول المتجه)، الاتجاه (يمكن تحديده في فضاء ثلاثي الأبعاد)، نقطة التأثير (النقطة التي ينطلق منها المتجه). المثال الأوضح للمتجه هو القوة الفيزيائية: مقدار واتجاه في فضاء ثلاثي الأبعاد. (المترجم)



كومّيرز بنك، المقر الرئيسي، فرانكفورت، 1991-98

تمييزها، ومع ذلك، لا يمكننا القول بدقة فيما إذا كان سويس ري (1997-2004) مثلًا قطعة من الخيار المُخلل، رصاصةً، أم سيغارًا (فرويديًا). هذه الرمزية المجردة هي أقل وضوحًا من الصورة رديئة المستوى للعمارة ما بعد الحداثية لكنها مع ذلك أكثر إفصاحًا من الدّالات السيميائية للتصميم التهديمي (حسب پيتر أيزنمان Peter Eisenman على سبيل المثال). المؤكّد

فيما يخص هذا التجريد المُبهَم هو أنه يفصح عن إيمان عميق بالتكنولوجيا المتقدمة والتجارة الدولية على حد سواء. في الختام، فإن هذا المشروع المزدوج الغرض، التجريدي والمبهم في أعماله أيضًا، تناسبه رمزية أبنية كهذه وتعظم من شأنه.



سيتي هول، لندن 1998-2002

لا ريب أن مكتب فوستر يُبدي اندفاعًا شديدًا نحو التخطيط المتحضّر، وهذا ما ترغب أي شركة أو حكومة أن تنسبه لنفسها. يشدد المكتب على أنظمة حساسة من الناحية الإيكولوجية بقدر ما يشدد على التصميمات المتقدمة تكنولوجيًا، ورغبتهم في أن تُعتبر أعمال المكتب نظيفة وصديقة للبيئة جليّة لا مراء فيها، وبغض النظر عن الفوائد الحقيقية لذلك، فإن له تأثيرًا جيدًا على مستوى العلاقات العامة مع المهتمين بهذا الجانب. ما

يجعل كثافة الزجاج، وهو مَنحًى نمطيٌّ في تصميمات مكتب فوستر (ليس صديقًا للبيئة بدرجة كبيرة)، أكثر جاذبية هو ما توحي به من شفافية تُلازم الأعمال السياسية والإدارية للزبون، لكن كما أشرنا، قد تبدو هذه الأعمال مُبهَمة للغاية رغم ذلك (كذا حال مخطط القبة الزجاجية الناتئة والمركبة على سطح المراقبة في مشروع تجديد الرايخستاغ في برلين (1992-99): يستند هذا إلى اعتقاد بنّاء مفاده أنه يمكن للمواطنين الألمان إلقاء نظرة خاطفة على ممثليهم من علٍ، كما لو أن ذلك ينبّه السياسيين إلى مسؤولية المحاسبة أمام الشعب). فيما يتعلق بنزعتهم الصّورية، يتبين من الرسوم الأولية لمكتب فوستر مقدرتهم على توفير طيفٍ واسع من الخدمات في أي موقع وعلى أي مستوى. المصطلح الرئيس بالنسبة لمدير المكتب هو «الاندماج»، بمعنى: القدرة إنتاج تصميم شامل بدءًا من قبضة باب أنيقة وحتى المبنى الشاهق، من مسكن خاص لأحد جامعي التحف اليابانيين وحتى جسر هائل جنوب غرب فرنسا. يقول فوستر: «التصميم بالنسبة لي هو الشمول الكلي» (6)، وعلينا أن نأخذ كلماته بحذافيرها لأن أسلوبه في العمل يشمل حقولًا بأكملها: العمارة، الهندسة، العمران، تصميم المناظر الطبيعية، نمذجة المنتج، أبحاث المواد[4].

في الوقت نفسه، لا يرغب مكتب فوستر أن يُستَبعد كشركة كبرى تُملى عليها القرارات من قبل مجلس الإدارة، أو كتنكوقراطي تعتمد قرارته على أنظمة الكومبيوتر. وعليه؛ يدلل تمثيل المكتب على المهارة الفنية لفوستر «الإنسان». يُنشر كل مشروع تقريبًا ومعه مخطط أولي أو اثنان بخط يده للإيحاء بأن هذا المخطط هو التصور الأصلي لكل مشروع. (إنه لتحريف مضحك: في حين لم يعد الكثير من الفنانين يتوسلون بالطبيعة كمصدر ملهم للرسم، لا يزال كثير من المعماريين يصرون عليها. لقد استغلوا الأسطورة القديمة عن الفنان بصفته صانع صورة رؤيويًا؛ وتلك أسطورة



الرايخستاغ، المقر الجديد للبرلمان الألماني.

تعويضية تواصل الانتشار وتحظى برواج كبير رغم المثابرة على كشف ماهيتها سواء في الفن ما بعد الحداثي أو نظرية ما بعد البنيوية). يرسخ فوستر فوق ذلك منطقًا للتطوير المستقل وهذا أمر مقترن بالعمل الفني أكثر مما يقترن بالإنتاج المعماري، ومما كتبه «هناك مجموعة من الثيمات والاعتبارات... وجّهت عملنا دائمًا على مدار السنين»، وكأنه يعتق نفسه من السياق والزبون معًا للحظات، ثم يمضي ليرسم نموذجًا «لتجديد» الحيز الداخلي لأنماط عمرانية (6).

حقق المكتب إنجازه الأكبر قبل أربعين عامًا؛ المقر الرئيس لشركة التأمين ويليس فابر ودوماس Willis Faber&Dumas (1970-75، واعتبر استثناءً لا يمكن تعديله أو تغييره «مستوى أول Grade One») في مدينة إبسوتش Ipswich. في المبنى ثلاثة انحدارات لسلالم متحركة تنطلق من الطابق الأرضي عبر مساحة كبيرة مفتوحة لتصل إلى مطعم وحديقة على السطح العلوي مع وجود جميع المرافق (بما فيها المسبح)، والغرض هو دمقرطة مكان العمل. لكن الأمارة المميزة للمبنى تتمثل في جداره البديع المركب من الزجاج الداكن الذي يعكس الضوء نهارًا ويشفّ مساءً، والذي يلتوي مع مسار الشارع: هذا الاهتمام المبكّر بالتأثيرات الباهرة استمر حتى الوقت الحالي، ولعل الباهِر، بالنسبة لمكتب فوستر وللعديد من النقاد المعماريين دون ريب، تعويض جيد بما فيه الكفاية عن الديمقراطي (كما رأينا في فصولٍ سابقة، كانت هذه نزعةً منذ عهد الفينتوريين وغيري، ولها حضور قوي في أعمال روجرز أيضًا).

وفقًا لفوستر، ويليس فابر«أعادت اختراع» بناء المكاتب، ويعتبر أن بنك هونغ كونغ وشنغهاي (1979-86)، كومّيرز بنك، وسويس ري سلسلة تطويرات متعاقبة لهذا الطراز على مستوى البناء الشاهق. في هذه الأبنية،

دُفعت أنظمة الخدمات والحركة إلى المحيط الخارجي (كما هو الحال مع روجرز) بحيث تبقى طوابق المكاتب مفتوحة نسبيًا، ويصبح ممكنًا بناء مدخل مفتوح السطح مقلّم بنباتات خضراء. وقد قيل لنا: «ما كان مرّة عملًا رائدًا غير مسبوق، أصبح عاديًا ومقبولًا» (92) الجزء الثاني من القول صحيح بكل تأكيد: تلك المداخل الواسعة المَشجرة أصبحت أماكن مألوفة لكنها لا تبدو «حدائق مُعلقة» شعبية بقدر ما تعكس سطوة الشركات الكبرى.

تنتقل «إعادة الاختراع» من طراز عمراني لآخر، حيث يمثل تصميم مبكّر؛ مركز سينزبوري للفنون البصرية Sainsbury Centre for Visual Arts (1974-78) في نورتش Norwich، «مساحةً مفردة موحَّدة»، وهو تصميم «ستعاد دراسته» في مراكز ثقافية أخرى. (7) تجلت رؤية فوستر لهذا «المكان» في أبلغ تعبيراتها في ثلاثة مطارات: ستانستيد Stansted (1981-91)، هونغ كونغ (1992-98)، وبكّين (2003-07). كل هذه المطارات مساحات كبيرة مفتوحة، صممت بوضوح على مستوًى رئيسٍ واحد، تُرشِد قنطرتُه ذات الطراز المميز المسافرين بسرعة إلى الطائرات، ويؤكد فوستر أن هذا النمط اختير لمطارات كثيرة حول العالم منذّاك.

(للمصادفة، يشكل مطار بكين مقياسًا لمقدرة المكتب التقنية إذ يمتد على مساحة تفوق المليون متر مربع، ويسيّر حوالي 50 مليون مسافر في السنة، وقد اكتمل في الوقت المناسب لأولومبياد 2008). يكتب فوستر: «في مطار ستانستِد، أخذنا التصور المتعارف عليه للمطار وقلبناه رأسًا على عقب حرفيًا» (7). المقصود هنا؛ وضع أنظمة الخدمات تحت الأرض حيث يجد المسافر سكة القطار أيضًا، وليس في المساحة العلوية حيث تُرك السطح حرًا على شكل مظلّة خفيفة؛ تطبيق آخر بتوقيع المكتب ليس مقصورًا على نمط عمراني واحد.



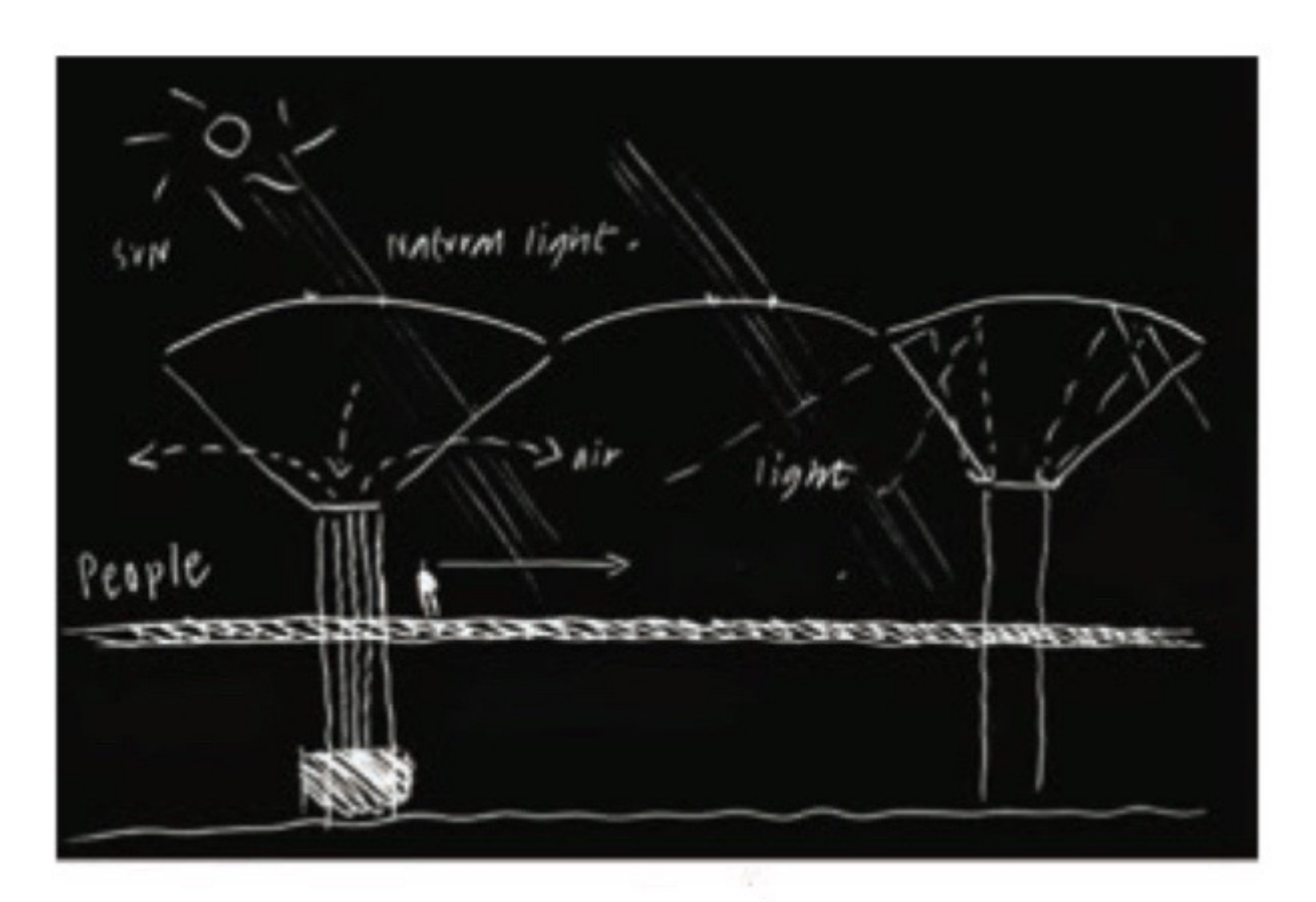
ويليس فابرودوماس، المقر الرئيسي، إبسوتش 1970-75



مطار ستانستيد 1981-91

في الحقيقة، تمتلئ تصميمات مكتب فوستر بالمساحات الموحدة والأسقف الخفيفة (أغلبها من الزجاج). في تجديد الأبنية التاريخية، وهو تخصص آخر في أعمال المكتب، تُستخدم تلك التصميمات لتغليف المبنى التاريخيّ القائم كما هو الحال مع الرايخستاغ، القاعة الكبرى في المتحف البريطاني (1994-2000)، إضافة إلى فناء كبير آخر في مؤسسة سميثسونيان Smithsonian Institution في ولاية واشنطن (2004-07). تقوم الاستراتيجية الرئيسة لهذه التصميمات على ترميم معالم مختارة من المبنى الأصلي، إضافة أنظمة للحركة ووسائل الراحة، ثم تغطية المبنى كله بقمّة زجاجية.

يحاجُّ فوستر: «يمكن للعمارة الجديدة من خلال ذلك أن تشكل حافزًا لبعث الحياة من جديد في المباني القديمة» على حد زعمه، وأن «القاعة الكبرى هي ضرب جديد من الفضاء المدني -حيّز ثقافي– يضم نماذج مُبتكَرة للمنفعة الاجتماعية لم يُعرف لها مثيل في هذا المتحف أو سواه حتى الآن» (12,14). لكن ما هو نوع المنفعة الاجتماعية المرجوة هنا؟ فيما يخص عملية الإحياء من ألِفها إلى يائها، حقيقيةً كانت أم ظاهريةً، عومل المبنى الأصلي في كلتا الحالتينِ كموضوعٍ متحفيٍّ: حيث وُضع، حرفيًّا، أسفل الزجاج ليكون أشبه بقطعة فنية تمّ تلميعها وصقلها. في هذا الجمع بين المبنى التاريخي والإغواء المعاصر جنوح ربما نحو الإثارة المشهدية: يصبح الاجتماع السياسي بمثابة عرض رياضي في الرايخستاغ، ويتحول متحف يشار له بالبنان إلى عرضٍ باهرٍ بذاته في المتحف البريطاني. هل هذا فضاء مدني أم سياحي، مخصص للمنفعة الاجتماعية أم الإلهاء الجماهيري، أم أن التمييز بين الحالتين قد التبس تمامًا الآن؟



رسم أولي لمطارستانستيد

قد يكون مكتب فوستر أكثر فاعلية عندما تزيد درجة الفجاجة في مقارباته بين القديم والجديد، ومثال ذلك ساحة الفن Carré d'art؛ مبنى منفصل يقع مقابل المعبد الروماني المَحمي في مدينة نيم Nimes (1984-93)، أو جناح متحف جوسلين للفنون Joslyn Arts Museum (1992-94) في مدينة أوماها Omaha الذي يضاعف الفن الزخرفي الأصلي على نحو أنيق. أفضل مثال على هذا الأسلوب، ولعلّه أيضًا الأكثر تطفليّة، هو معارض ساكلَر للرسوم Sackler Galleries في الأكاديمية الملَكية للفنون (1985-91)، حيث نُحتت الأماكن الجديدة في قلب المتحف القديم تمامًا لتبعث فيه الحياة.

لكن لهذا النوع من التصادم قيوده أيضًا، إذ عمد مكتب فوستر في مبنى هيرست في منهاتن إلى إغماد برج زجاجي مركب من شبكة من الألواح الزجاجية معينة الزوايا، مؤلف من اثنين وأربعين طابقًا، في المبنى الأصلي:



مطار بكين، 2003-07



القاعة الكبرى في المتحف البريطاني، لندن، 1994-2000



هيرست تاور، نيو يورك، 2000-06

كتلة حجرية من الفن الزخرفي الرديء تقع في الشارع الثامن والخمسون والجادّة الثامنة، ولا يمكن النظر إليه بحال «كجسم طاف منعدم الوزن» بل يبدو البرج وكأنه مبنى مُحطّم حطّ على السطح. بدل أن يكون هذا «موزارت الحداثة» (كما صرّح پاول غولدبرغر Paul Goldberger لصحيفة النيويوكر واصفًا هذا المشروع)، أصبح صورةً لستيڤين سپيلبرغ*.

(*) يرد المؤلف على الزعم أن المبنى يمثل فنًّا كلاسيكيًّا بديعًا (استعارة موزارت) بطابع حداثي، بأنه ليس إلا صورة من أعمال المخرج الأمريكي الشهير ستيڤين سپيلبرغ الذي أخرج الكثير من أفلام الخيال العلمي.(المترجم)

على شاكلة التاريخ، تحتل الطبيعة بعض الأحيان موقعًا تحت الزجاج في أعمال مكتب فوستر، ويتجلى ذلك بوضوح في الحديقة النباتية الوطنية National Botanic Garden في ويلز (1995-2000) التي تُعتبر «أكبر بيت زجاجي للنباتات ممتد على رقعة واحدة في العالم» (158). من أسلوب العمل، للمرء أن يتوقع إبداعًا تكنولوجيًّا في هذا المشروع: شبكة من التزجيج النقي تسمح للسطح الزجاجي بالانحناء في اتجاهين دفعة واحدة، كما أن الألواح الزجاجية تنفتح وتنغلق أوتوماتيكيًّا حسب المتطلبات المناخية. ونسأل هنا، ما هي الرسالة التي ينقلها مشروع كهذا فيما يتعلق بمكانة الطبيعة في عالم «مكتب فوستر»؟



البيت الزجاجي الكبير، الحديقة النباتية الوطنية
كارمارثِنشاير، ويلز، 1995-2000

يضم المكتب «منتدى للبحث في شؤون الاستدامة» يُجري دراسة على المواد، المنتجات، والتقنيات الجديدة الصديقة للبيئة، ويستخدمها في مشاريعه عندما يكون ذلك مناسبًا: 90 بالمئة من الفولاذ المستخدم في هيرست تاور مُعاد التدوير على سبيل المثال، كما صُمم الرايخستاغ ليعمل على الطاقة الفائضة. هذا الاهتمام بالاستدامة أمرٌ قمين بالثناء في عالم يزيد معدل استهلاك الأبنية للطاقة وإطلاقها لثاني أوكسيد الكربون عما هو عليه الحال في وسائل النقل والمصانع. من جانب آخر، أيّد هذا الأسلوب المعماري التطوير الإسكاني، كما في المخطط الذي وضع لمدينة دويسبرغ Duisburg في ألمانيا. يخلص فوستر إلى القول: «لا توجد عوائق للتطوير المستدام، باستثناء ما تفرضه الإرادة السياسية» (15).

ما ينطوي عليه هذا التأكيد من تبجح له دلالته. فلهذا الأسلوب المعماري مقدرة على فرض تدخلات جريئة في المشهد الطبيعي: حيث جرى تمهيد وتسطيح قمة بارتفاع 100 م في مشروع مطار هونغ كونغ، ونقل 200 مليون متر مكعب من الصخور. بطريقة مماثلة تحوّلت الطبيعة إلى مفهوم مجرد في عالم مكتب فوستر؛ فأصبحت «إيكولوجيا»، «استدامة»، مجموعة من المواد الاصطناعية وبروتوكولات الطاقة، وهذا يندرج تمامًا في خانة التثاقف. ويقدّم مكتب فوستر هذه المثاقفة في إطار من المصطلحات الكيّسة (أو مصطلحات بوذية الزّن أحيانًا)، ويصر، عن جدارة، على «التفكير الشمولي» حين يتعلق الأمر «باستراتيجيات الاستدامة» (14)، لكن الشمولي ينزلق إلى الاستبدادي في بعض الحالات. في ديالكتيك الحداثة، تَبينَ دون ريب أن احتمالية الطبيعة المؤنسنة قد تنقلب إلى واقع يسوده عالَم تكنولوجي الملامح، وتوجد دلالات على هذا الشرط فعلًا في ثنايا مجمل أعمال مكتب فوستر. وفي مثال على ذلك، طلبت شركة يابانية عام 1989 من المكتب وضع تصوّر حول وَصلَةٍ فضائية لمدينة طوكيو (تعود

هذه الثيمة التقليدية في العمارة الرؤيوية إلى المعماريين الاستقلابيين* في اليابان خلال الستينيات)، وفق مخطط مبني في معظمه على أدب الخيال العلمي. المخروط المركب من شبكة من الألواح الزجاجية معينة الزوايا، المؤلف من 170 طابقًا، والواقع على بعد 2 كم خارج طوكيو باي Tokyo Bay والمسمى برج الألفية «Millennium Tower»، يذكرنا دفعة واحدة ببرج إيفل، المشاريع الطوباوية للعمارة البنائية الروسية (تشمل إحدى المؤثرات البصرية في هذا السياق منطاد «زبلين»** الذي حمل اسم «الزوّار الخُضر»)، الديكور الخارجي القاتم لمدينة متروبوليس Metropolis (مدينة خيالية تظهر في كتب الصور الأمريكية)، والقبة الجيودسية الضخمة التي اقترحها باكمينستر فولر Buckminster Fuller (صديق فوستر لزمن طويل) لوسط مدينة منهاتن. باختصار؛ يستحضر برج الألفية عالمًا كاملًا من تصميمٍ تكنوقراطيٍّ بارعٍ.

في تصميمات مكتب فوستر هذه، ظهر التاريخ والطبيعة مُجرّدين بل متساميان، وينسحب ذلك أيضًا على الصناعة إلى حدٍّ ما. في خلفية هذه المشاريع، غالبًا ما يستشعر المرء حضورًا لدرة المنشآت الصناعية الأولى؛ قصر الكريستال Crystal Palce الذي أنتجه جوزيف پاكستون Joseph Paxton لصالح المعرض الكبير في لندن عام 1851 (يتردد صدى هذه السابقة في تسميات من قبيل «المنزل الزجاجي الكبير» و«القاعة الكبرى»).

(*) العمارة الاستقلابية: حركة معمارية يابانية تأسست بعد الحرب العالمية الثانية، تعتمد على دمج الهياكل العملاقة مع أفكار النمو العضوي البيولوجي. تأثرت المجموعة بالنظرية الماركسية والعمليات البيولوجية. شمل بيان الحركة إبان إعلانها أربعة مقالات بعنوان: مدينة المحيط، ومدينة الفضاء، ونحو تكوين جمعي، والمادة والإنسان، وتضمن أيضًا تصميمات لمدن شاسعة تطفو على المحيطات وأبراج كبسولات قابلة للتوصيل. (المترجم)

(**) منطاد زبلين Zeppelin: منطاد متطاول الشكل استخدمه الألمان في الحرب العالمية الأولى كقناص وجهاز استطلاع. (المترجم)

إلى جانب الكفاءة في البناء المركب من الحديد والزجاج، فإن ما جسّده هذا المبنى من تحوّل جَسور في العمارة عبر الهندسة، ومن عقلانية تكنولوجية وتفاؤل مجتمعي يحتل موقعًا راسخًا في «جينات» مكتب فوستر: هيكله الشفاف، مساحاته الموحَّدة، وسطوحه غير المزخرفة تظهر مرارًا وتكرارًا في تصميمات مكتب فوستر، ولا يتوقف ذلك على ما يقارب 50 مركزًا للمؤتمرات وقاعات الفنون التي تصوّرها المكتب. (للمصادفة، توحي هذه السمات دون غيرها بأن مكتب فوستر لم يلقِ بالًا إلى انشغال العمارة ما بعد الحداثية بالسينوغرافيا، لكنه مع ذلك وجد طرائق أخرى ليكون على تماس معها). كان قصر الكريستال هو التصوّر اليقيني لبريطانيا الصناعية التي لم تزل في أوج صعودها، ويحاول مكتب فوستر، رغم كل المعوقات التاريخية، وضع تصورٍ مماثل لبريطانيا ما بعد الصناعية، وبسبب ذلك ربما حظي مدير المكتب بترحيب أبناء جلدته (اللورد نورمان Norman من بنك التايمز على سبيل المثال): حين يحدق المرء في الأبنية الضخمة التي بناها في موطنه، تبدو الإمبراطورية وكأنها حية لا تزال.

يعبث مكتب فوستر بعض الأحيان بظرفنا المتقلقل بين عالمين صناعي وما بعد صناعي: على سبيل المثال، تمثل قاعة الموسيقى ذات المظهر المنتفخ في سيج غيتسهيد Sage Gateshead اقتصادَ الترفيه، وتحاكي قوس الجسر المعلق القديم القائم إلى جوارها، الذي يرمز إلى اقتصاد مختلف تمامًا، لكن هذا المحاكاة تلطِّف أيضًا أي توتر أو تضارب قائم بين هذين العالَمين. يتبدى هذا التلطيف بجلاء في أنماط أخرى من بقايا الحقبة الصناعية – جسر، برج، محطة قطار، نفق، مطار، مستودع، ومبنى مكاتب- حيث تظهر براعة الأسلوب وتميّزُه. مع استخدام المواد والتكنولوجيا المتطورتين، تظهر تلك الأنماط مكثّفة ومُخفّفة –ومتسامية أيضًا- إذ من شأن ذلك أن يحافظ على القيم الملازمة لها. يبدو أن الوظائفية، العقلانية، الكفاءة، المرونة،

والشفافية قد انتقلت إلى مستوًى جديدٍ، وتبدّلت في خضم هذه السيرورة، وكأنها أضحت بحدّ ذاتها قيمًا رمزية[5].

لنتأمل الشفافية؛ يقترح مكتب فوستر، على شاكلة أسلافه الحداثيين، وضع مخطط يربط بين العمارة والانفتاح السياسي ليس فقط في الرايخستاغ، بل في سيتي هول City Hall أيضًا. وقد قيل لنا إن «ذلك يعبر عن الشفافية وإمكانية الولوج إلى قلب العملية الديمقراطية، حيث يمكن لسكان لندن مشاهدة مجلس المدينة على رأس عمله» (188). لكنَّ هذا التصوّر المعماري آيل للسقوط من الأساس، وحين يطبقه على المحكمة العليا في سنغافورة (2000-05)، يحاول مكتب فوستر الترويج لـ«المهابة، الشفافية، والانفتاح» في تصميم هذا المشروع (34)، لكن بالنظر إلى أداء الحكومة في العموم، تتضح لنا عبثية هذا التصور.

كيف يتمكن المعماريون من الترويج باستمرار لهذا التصميم؟ أو -ولنكن أكثر وضوحًا- كيف نستمر في قبوله؟ هل هو نتيجة ارتباط عاطفي بالقيم القديمة للشفافية، والأمل المشوب بالحزن بما يدفع للاعتقاد أن مظهر المبنى الشفاف يؤدي إلى الشفافية المنشودة؟ على أيِّ حال، تخضع شفافية كهذه لتأويلات متباينة: قد تضفي مساحات المكاتب المكشوفة مظهرًا ديمقراطيًّا خاليًا من الهرمية الوظيفية من وجهة نظر المعماري أو حتى رئيس العمل، لكنها بالنسبة للموظفين جائرة، وشاملة الإراءة. إذن، ما بدا مرةً شفافًا قد يظهر اليوم كعرضٍ مثيرٍ، حيث لم يعد في الضوء أو الزجاج ما يُدلّل على المسؤولية الحكومية بقدر ما هو عرض مثير للجمهور. في الحائط الساتر الزجاجي لمبنى ويليس فابر Willis Faber، فضّل مكتب فوستر استخدام مؤثرات دراماتيكية، ويستمر هذا العرض الجذاب عبر مبنى الرايخستاغ الذي تلعب قبته الصغيرة في القمة دورًا مزدوجًا: طابق

علوي لممارسة الرقابة خلال النهار، و«منارة» في الليل (182). وبالمثل، وُصف جسر الألفية الشهير في لندن «كطوق من الفولاذ خلال النهار» و«مِدية من الضوء خلال الليل»: كلاهما موقع تمارس فيه المشاهدة، وكلاهما مشهدٌ بحد ذاته بالنسبة للناظر الخارجي. هذه الطريقة المبتذلة هي منبرٌ للمواطَنة المُتخيَّلة التي يمارسها جمهور النظارة على مدار الساعة. في هذا المنحى، ثمة مسحة استعراضية تغلب على أعمال مكتب فوستر وأعمال سواه من المشاهير اليوم (ينبغي الإشارة إلى هيرزوغ Herzog ودو مورون de Meuron في هذا المقام). إن مجتمع النظارة يطالب بها، ولا يمكن بالطبع إلقاء اللوم على المعماريين دون المجتمع بهذا الخصوص، لكن هل يجب عليهم مجاراة رغباته الإشكالية بهذه الصورة الفاقعة؟[6]

مثار الجدل هنا هو بُعد أيديولوجي رئيس في العمارة المعاصرة. لنتأمل كيف استحوذت العمارة الحديثة في بواكير القرن العشرين –طرازٌ أبيض، مجرّد، مستقيم الأضلاع كما في أعمال أدولف لوس Adolf Loos ولو كوربوزيه– على المظهر الحديث. لا تزال عمارةٌ من هذا النوع تأخذ مظهرًا حداثيًا في حين لا ينطبق ذلك على كل ما يخص تلك الحقبة تقريبًا: لا السيارات، ولا الملابس، ولا الناس.[7] أود أن أشير هنا إلى أن مكتب فوستر يقترب من تحقيق مأثرة مماثلة في المظهر الحداثي اليوم: فهو يقدّم، بطريقة أكثر إقناعًا من أي مكتب آخر، صورةً معمارية لحاضرٍ ينشد مظهرًا متقدمًا. إن هذا المسعى، ودون أدنى شك، موشحٌ بموافقة عملاء الاقتصاد الجديد الذين يستهويهم هذا الأسلوب المعماري –شركات التكنولوجيا المتقدمة، الشركات العملاقة، البنوك من أوروبا وحتى آسيا، حكومات مختلفة– عدا على أنهم ينجذبون للصور التي يعكسها هذا الأسلوب. اليوم، وكما هو الحال مع كوربوزيه وآخرين، لا يُعد مظهر الحداثة هذا مجرّد مظهر؛ بل هو تأكيد الروح الثقافية للمجتمع بأسره: إذا كان كوربوزيه قد تخيل الحداثة كوظائفية نقية مع

عمارة اعتبرها «آلةً نعيشُ فيها»، حدّثَ مكتب فوستر من جانبه هذه الصورة بإضافة مواد متقدمة، أنظمة استدامة، ومخططات مُلهمة مُعتبرًا إيّاها جميعًا قيمًا بحدّ ذاتها. بذلك يعيد المكتب إلى الأذهان العقد العشريني بل حتى الستيني من القرن العشرين؛ أي نقطة انطلاقته: الحداثة المتأخرة، تحت تأثير ميس فان دير رُويه Mies van der Ruhe، التي اقترنت بالشركات النافذة مثل سكيدمور Skidmore، أوينغز Owings، وميريلّ Merill (في ذروة مجد غوردون بونشافت Gordon Bunshaft)، والمعماريين أمثال مينورو ياماساكي Minoru Yamasaki (مصمم برجي مبنى التجارة العالمي)، والمصممين أمثال بوكي فولر Bucky Fuller. كحال العشرينيات، كانت الستينيات مرحلة تحول تكنولوجي تمخضت عن مشاريع رؤيوية متعددة – من بينها مشاريع الأبنية الضخمة البراقة- معظمها لم يمكن تنفيذه آنذاك. لكن هذه التصورات لم تعد أمرًا خارجًا عن المألوف اليوم؛ بل استطاع مكتب فوستر في الحقيقة تحقيق بعض منها وَفق رؤيته الخاصة.

إحدى علامات هذا المظهر الحداثي نجدها اليوم في المكوّن الذي يميز أسلوب مكتب فوستر: شبكة الألواح الزجاجية معينة الزوايا «شبكة الإسناد المائل». رغم أن معماريين آخرين استخدموها (كما فعل كولهاس في مكتبة سياتل العامة)، تبقى شبكة الإسناد المائل إرثًا معماريًا خاصًا بمكتب فوستر: حين نبحث عنها في أعماله، نجدها في كل مكان. إنها وحدة هيكلية، لكنها تلعب دور المكون الأيديولوجي أيضًا؛ فهي دلالة على التفاؤلية التكنوقراطية في المقام الأول (في هذا الصدد، تذكّرنا بالمثال البكر لشبكة الإسناد المائل التي صممها برونو تاوت Bruno Taut لصالح معرض ڤيركبوند Werkbund في كولون عام 1914). تحمل هذه الروح التفاؤلية في أعمال مكتب فوستر بعض الأحيان مسحة من الإيمان (كما كان الحال مع تاوت)، ويتجلى ذلك حرفيًا في تصميم قصر السلام والمصالحة (2004-06) في

كازاخستان: بناء هرمي، مكسو بالحجر، قمته مصنوعة من شبكات إسناد مائل ذات زجاج ملوّن، ويستضيف القصر «مؤتمر قادة الأديان العالمية والتقليدية».[8]



قصر السلام والمصالحة، كازخستان 2004-06

أشار كولهاس في إحدى المناسبات إلى أن الحداثة المعمارية في منهاتن ارتكزت إلى ديالكتيك شغوف بين شكلين غالبًا ما ظهرا في معارضها العالمية World Fairs -برج أسلاك الطاقة والمجسم الكروي- حيث يجذب الأول انتباهنا بارتفاعه، والثاني يرحب بنا إلى مساحته الفسيحة.[9] بمعنى ما، يمكن القول إنَّ شبكة الإسناد المائل لمكتب فوستر هي نموذج مصغر عن هذين المكونين، إذ يمكن استخدامها في الأبراج (كما في برج الألفية) لأنها قادرة على التمدد عاليًا، وفي المراكز والقاعات (كما في القاعة الكبرى)، لأنها

قادرة على الانثناء والإحاطة بالموقع. ليست شبكة الإسناد المائل تطبيقًا مضمون النجاح مع ذلك، لأنها تخلق مشكلات من تلقاء نفسها؛ مشكلات من ناحية المدى المتاح لها على نحوٍ خاصّ. مع تمدد حجمها، يهدد ذلك بإمكانية أن تتمدد الشبكة إلى مالانهاية، وهذا تقريبًا ما يريده مكتب فوستر في المخطط الذي وضعه لمركز التجارة العالمي حيث يبلغ ارتفاع برج من شبكات الإسناد المائل المتطاولة 500 م. من جانب آخر، قد تظهر الشبكة، حين لا تمتد بما فيه الكفاية، بتراء بشكل غريب كما هو الحال في هيرست تاور.

لمخطط مركز التجارة العالمية دلالة في هذا المنحى، فبقدر ما كان سيفعل أي مرشح آخر لوضع مخطط المشروع، بدا جليًّا أن مكتب فوستر على وفاق مع المطلب الشعبي (الإمبريالي لأكون أكثر دقة) ببناء الأبراج «أعلى من ذي قبل». كذا كان إيمانه بالحداثة لدرجة أن مكتب فوستر لم يعدل ملف التصميم الخاص بالمشروع بعد الحادي عشر من سبتمبر. وفق ما نعلمه عن حساسيته اتجاه الإيكولوجيا، لا يبدو أن مكتب فوستر قد تأثر بأي كارثة، طبيعية أو بشرية، فضلًا على أن التاريخ يظهر كمفهوم مجرّد في أعماله. يعرض مكتب فوستر الأمر على النحو التالي: يقدم المكتب ما يرفع الروح المعنوية عبر تصميمات جميلة على نطاق واسع للغاية. مع كل مشروع جديد، يطلق مكتب فوستر بيانه: امضِ قدمًا أيتها الألفية الجديدة، امضِ قدمًا أيتها الحداثة.

هوامش الفصل الثالث

1. "Introduction," in *Catalogue: Foster and Partners* (Munich: Prestel Verlag, 2005): 6–15.

كل الإحالات في هذا النص تعود لهذا الكتاب.

2. حدث ذلك بدءًا من عام 2005، أما اليوم فيوجد الكثير.
3. يمكن مقارنة عِظم شأنه ببعض عملائه أيضًا. على سبيل المثال، استحوذت شركة الأسهم الخاصة 3i على مكتب فوستروشركاه بما يقارب 350 مليون جنيه إسترليني، وذُكر أن فوستر آنذاك كان يمتلك ما يزيد على 90 بالمئة من أعمال المكتب.
4. تكرر حُلم التصميم الكلي على مدار القرن الفائت –بدءًا آرت نوڤو Art Nouveau وويركبوند Wrekbund خلال الخمسينيات والستينيات، التي صممتها فرقٌ مثل مكتب تشارلزوراي إيميس– لكن لم يضاهِ أيٌّ من هذه الأمثلة المقدرة التكنولوجية لـ«مكتب فوستر».
5. ثمة تعارض على الأغلب: على سبيل المثال، تمنح الجدارن الزجاجية الشفافية لكنها لا تحقق الاستدامة، كما يجب تسقيفها بأدوات غالية الثمن مثل الزخرفة المتكررة، الكوّات وأشباههما. وفي موضوع آخر، يبدو الحديث عن إعادة اختراع الأنماط ضربًا من الجسارة، لكن وكما أشرت في المقدمة، يجوز القول إن مكتب فوستر قد انخرط في اختراع تصنيف معماريّ جديدٍ تمامًا.
6. بالنسبة لفرويد: الاستعراضي هو شبيه المتلصص. إن كان موقع الشبيه هذا هو ما نرغبه ككائنات اجتماعية اليوم (بمعنى: أننا نحب أن نَنظر وأن نكون محط أنظار الآخرين)، هل يعني ذلك أن البارانويا لدينا تتجاوز النظرة التي تنقل الانطباعات التي أشير لها هنا، بمعنى: مراقبة الكلّ وفق منظور فوكو، والمشهد وفق منظور ديبور؟ سأعيد طرح هذا السؤال في الفصل السادس.
7. Mark Wigley, *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture* (Cambridge, MA: MIT Press, 1995).
8. في تأكيدات سابقة على الحداثة، كان ثمة بعدٌ ثيولوجي أيضًا. لنفكر على سبيل المثال: كيف احتفى هارت كرين Hart Crane وجوزيف ستيلا Joseph Stella بجسر بروكلين باعتباره كاتدرائية (طلب مركز روكفيللر أن يبدو ككاتدرائية أيضًا).
9. Rem Koolhaas, *Delirious New York* (New York: Rizzoli, 1978).

4

حداثةٌ خفيفة

ثمة تضادّ يتخلل أعمال المعماري الإيطالي الشهير رينزو بيانو. لطالما شدد بيانو، المولود عام 1937 لعائلة جَنَوية من البنائين المعروفين، على التزامه الحِرفة –خصوصيات المادة والتصنيع– ورغم أن شركته تتوزع على عدة مكاتب وتنفذ مشاريع على المستوى الدولي، فهي لا تزال تحمل اسم: ورشة رينزو بيانو للبناء.[1] من ناحية أخرى، اقتحم بيانو الفضاء العام مع مشروع مركز پومپيدو (1971-77)، الذي صممه بالتعاون مع ريتشارد روجرز، أكثر المباني الضخمة ذات التكنولوجيا المتقدمة شهرةً في تلك الفترة، ويقترن اسمه اليوم بعدد من المشاريع المدنية الكبيرة مثل ترميم المرفأ القديم في جنوى (1985-1992) وساحة پوتسدام في برلين (1992-98)، فضلًا على مشاريع ضخمة للبنية التحتية مثل مطار كانساي الدولي Kansai International Airport (1988-94) الذي أقيم على جزيرة بُنيت هندسيًّا بأكملها في خليج أوساكا (عمل في بنائها 6000 عامل على الأقل لمدة تزيد على ثلاث سنوات).

لهذا التضاد صيغة أخرى؛ فرغم شخصية الحرفيّ المتواضع، يُعد بيانو المعماري المفضل للعديد من المؤسسات المرموقة الثقافية منها والأكاديمية

إضافة إلى الشركات الكبرى. يندرج في الخانة الأولى مجموعة مينيل Menil Collection في هيوستن (1982-87) وهي متحف أنيق يتميز فيه پيانو الأكثر كلاسيكيّةً عن روجرز الأكثر تأثرًا بالپوب، متحف بيلير في بازل (1991-97)، مركز ناشر للنحت Nasher Sculpture Center في دالاس (1999-2003)، محفلان أنيقان مكرسان لمجموعات فنية: صالة عرض نيكولو پاغانيني Niccolo Paganini Auditorium في پارما (1997-2001) ومجمع الموسيقا الشعبية Parco della Musica في روما (1994-2002)؛ الأولى كانت مصنعًا والثاني هو في الأصل مجمع من ثلاث قاعات موسيقية مكسوة بألواح الرصاص، إضافة إلى متحف پاول كلي Paul Klee في بيرن (1999-2006)، وملحق مكتبة مورغان Morgan Library في نيويورك (2000-06)، وجناحين جديدين لمتحف هاي The High Museum في أتلانتا (1999-2005)، ومتحف مقاطعة لوس أنجليس للفنون Los Angeles County Museum of Art (2003-08)، ومعهد الفنون في شيكاغو Art Institute of Chicago (1999-2009)، ومن ضمن المشاريع المستقبلية تعديلات متحف إيزابيلا ستيوارت غاردنر Isabella Stewart Gardner في بوسطن، ومتحف كيمبل للفنون Kimbell Art Museum في فورت وورث Fort Worth، إضافة إلى مبنى ملحق بمتحف ويتني للفن الأمريكي Whitney Museum of American Art في نيويورك. أما في الخانة الأكاديمية، فتوجد مشاريع قيد التنفيذ في جامعات كولومبيا، هارڤرد، وميشيغان. صمم پيانو برج صحيفة النيويورك تايمز، المؤلف من اثنين وخمسين طابقًا في الشارع الأربعين على الجادة الثامنة، وقد اكتمل بناؤه في عام 2007، وكذلك أكاديمية كاليفورنيا للعلوم في سان فرانسيسكو التي تمتلك سطحًا متموجًا ذا غطاء عشبي وكوّات في سقفها واكتمل بناؤها في عام 2008. هذان مشروعان من جملة مشاريع أنجزها المكتب مؤخرًا لصالح العديد من المؤسسات والشركات

الكبرى. إنه لأمر استثنائي أن يكون لپيانو أربعة مشاريع رئيسة في منهاتن لوحدها؛ حرم جامعي جديد لجامعة كولومپيا قيد الإنجاز شمال المدينة، برج النيويورك تايمز ومجمع مورغان وسط المدينة، وملحق لمتحف ويتني سيظهر في شيلسي. متى كانت آخر مرّة احتكر فيها مكتب واحد عدة مشاريع على هذا القدر من الأهمية؟ حتى برج جسر لندن London Bridge Tower الذي صممه پيانو –برج مدبب الشكل من الزجاج بارتفاع 305 مترا، سيكون أطول أبنية المكاتب في أوروبا فيما لو تم بناؤه- ليس إلا صورة عن مشروع المركز التجاري العالمي الذي يبدو أنه سئم الانتظار والتأجيل في وسط منهاتن فانتقل من هودسون وحط رحاله على التايمز.



مطار كانساي الدولي 1988-94.

© Kawatetsu.



متحف بيلير، بازل 1991-97.

© Christian Richters.

من الواضح أن ورشة رينزو پيانو للبناء تبتكر نموذج تصميم يخاطب نخبًا مختلفة، ومن هذا المنحى يذكرنا نجاحه، إن لم نقل حجم أعماله، بأسماء كبرى مثل سكيدمور Skidmore، أوينغز Owings، وميريل Merrill في قمة ازدهار العمارة الحديثة المتأخرة ما بعد الحرب التي اعتبرت طراز المؤسسة الرسمية المهيمن. ما الذي يجعل پيانو جذابًا إلى هذه الدرجة؟ يكمن جزء كبير من جاذبيته تحديدًا في مقدرته على ضبط التناقض بين حرفة البناء المحلية ومشاريع الشركات الكبرى على المستوى الدولي. يفعل پيانو ذلك من خلال الاستخدام الحصيف للمواد (التي تكون أحيانًا تقليدية للغاية كالخشب والحجارة) بما يساعده على إقامة مبانيه في مواضع معينة من ناحية، ومن خلال العرض الأنيق للعمل الهندسي (باستخدام



مبنى صحيفة النيويورك تايمز، 2000-07.

© Michel Denance.

السيراميك والمعادن الخفيفة غالبًا) بما يجعل تصميماته منسجمة مع العالم المعاصر للتنكنولوجيا المتقدمة من ناحية أخرى.

كانت ركائز هذا الأسلوب المعماري حاضرة في بداياته الأولى: فقد عمل پيانو في السنوات الأخيرة من منتصف السيتينيات لفترة وجيزة في فيلادليفيا مع المعماري الأمريكي لويس كان Louis kahn، الذي اشتهر طويلًا بأسلوبه الحسيّ والتكتوني/الحركي في عرض المواد، إضافة إلى عمله في لندن مع المهندس الپولندي زيغمونت ماكوڤسكي Zygmunt Makowski الذي ابتكر أسلوبًا معماريًّا تدعم فيه الهياكل والسطوح الخارجية بعضها بعضًا بواسطة عزم التوتر الخاص بكل منهما. تجدر الإشارة إلى أن المصمم الفرنسي جين پريڤيه Jean Prouve قد درس مع پيانو المشّاء في باريس وكان أحد أبرز معلميه. انطلاقًا من تعاونه في الأعمال النحتية مع كونستانتين

برانكوشي Constantin Brancusi، مرورًا بتصميماته في مجال المفروشات، وحتى مخططاته النموذجية للإسكان الكولونيالي*. كان بريفيه بارعًا في خلق توليفات ناعمة تجمع بين التقليدي والتكنولوجي -يقترن هذا الأسلوب البارع اليوم باسم بيانو- وبصفته عضوًا في لجنة المحكمين التي أصدرت أمر التكليف بمشروع بومبيدو، كان بريفيه مفيدًا لبيانو من عدة مناحٍ مختلفة. في الختام، كان مشروع بومبيدو أول فرصة أتاحت لبيانو العمل عن قرب مع المهندس الأيرلندي بيتر رايس من مجموعة أوف آروب وشركاه Ove Arup&Partners.[2] في الحقيقة، انفصل بيانو عن روجرز عام 1978 وتعاون بعد ذلك مع رايس الذي بقي، رغم انفصالهما عام 1981، مستشارًا للمكتب حتى وفاته عام 1992.

في ظل تلك هذه المؤثرات والاهتمامات، احتل بيانو موقعه في قلب العمارة التقدمية إبان الستينيات والسبعينيات، حيث أجرى تجارب على نماذج من الهياكل المعمارية المعاصرة، المساحات المخصصة لإقامة معارض، والإسكان المفتوح (بيوت لا جدران تفصل بين أجزائها). في تبنّيه للتصميم النظيف والهندسة الذكية، كان بيانو جزءًا من تيار يضم روجرز، وفوستر أيضًا (الذي تعاون معه روجرز قبل تعاونه مع بيانو). سعى المعماريون الشبان الثلاثة لإيجاد طريقة تتجاوز العمارة الحديثة بهدف تحقيق كفاءتها الاقتصادية وتعزيز تقدمها التكنولوجي. للوصول إلى هذه الغاية، استوحى الثلاثة أعمالهم من الهندسة الرؤيوية لبوكمينستر فوللر، والحداثوية العملية الكاليفورنية في تصميمات ريتشارد نويترا، تشارلز وراي إيمز، فضلًا على مصممين آخرين عملوا في تجارب العمارة السكنية في لوس

(*) المنزل الكولونيالي Colonial House: هذه المنازل هي تطوير عن نموذج الكابينة الخشبية البسيطة، نشأت أيام المستعمرات الأمريكية الثلاث عشرة (من هنا جاءت التسمية). اتصفت هذه المنازل بسهولة البناء، الفاعلية وبساطة المظهر، وكانت النمط المفضل للمستعمرين الأوائل. (المترجم)

أنجليس. في نهاية العقد السبعيني، افترقت دروب پيانو، روجرز، وفوستر. لم يتجه پيانو إلى الپوپ بقدر ما فعل روجرز، كما لم يتبنّ التكنولوجيا المتقدمة بقدر ما فعل فوستر، علاوة على أن أسلوبه الخاص كان مختلفًا أيضًا: فحيث يواصل روجرز تجربة أنظمة حركة المشاة التي تُدفع إلى الجزء الخارجي من المبنى (كما في مركز پومپيدو)، ويتابع فوستر تجربة مسافات امتداد كبيرة في الفضاءات المفتوحة (كما في مطار ستانستِد)، لا يزال پيانو مندفعًا وراء مفهومه الخاص عن «القطاع piece»*.

«القطاع» هو مكوّن متكرر لمبنى معين، عنصرٌ إنشائي مثل المفصل الإنشائي أو الجَملون، يبرزه پيانو للناظر بطريقة تدلل على تكوين المبنى بأكمله، طريقة تختبر فيما يبدو المبدأ الحداثي للشفافية التكتونية/ الحركية. حتى إذا كان القطاع متعلقًا بالمظهر أكثر منه بالهيكل، لكنّه يضفي خاصية محددة على البناء تساعد على تحديد الحجم قياسًا إلى الموقع. ومن الأمثلة الدالّة في أعمال پيانو الجمالونات والصفائح المعدنية (من الحديد الصلب والإسمنت المسلح) التي يتشكل منها سطح مجموعة مينيل. تكمن الميزة الخاصة لهذا المتحف الشهير أساسًا في أن هذه العناصر تخدم عدة جوانب في آن معًا: فهي تسمح لنا بمعاينة دعامته الهيكلية واستيعاب تنظيمه المكانيّ (تفاصيل الهيكل المعماري)، وتسمح بعبور الضوء القوي لشمس هيوستن تدريجيًا إلى صالات العرض فيه، كما أنها تُغطّي صف الأعمدة في جزئه الخارجي، التي بالمقابل تربط المبنى بمحيطه: بالشرفات الكبيرة -نموذج شائع في البيوت الجنوبية- وبطراز التجديد الإغريقي المُفضل في الأبنية المدينية في الولايات المتحدة. وفقًا للكاتب المعماري

(*) القطاع: القطاعات هي رسومات توضيحية لإظهار أجزاء في التصميم لا تستطيع الرسومات الأخرى توضيحها. يكون القطاع أفقيًا وعموديًا في المبنى. كلما زادت التفاصيل المُهمة في المشروع، تزداد الحاجة إلى رسم قطاعات توضيحية لكل تفصيل. (المترجم)

پاتريك بوكانان Patrick Buchanan، يعتبر هذا الاستخدام للقطاع علامةً مميزة في أعمال پيانو بالعموم، ويرى أن «العمل الفني» لپيانو «مناسب للمكان» و«متناسب مع بعضه»[3]. لو استعرضنا أمثلة أخرى عن القطاع – من دعامات الفولاذ الصلب الضخمة على الواجهة الخارجية لمركز پومپيدو وحتى ألواح السيراميك الخفيفة على جوانب برج التايمز- لا يبدو أنه مناسب للمكان تمامًا: أسلاك مركز پومپيدو كبيرة للغاية بما يمنحها مظهرًا همجيًّا بعيدًا عن المدنية، في حين أن أنابيب برج التايمز أنيقة للغاية ذات مظهر باذخ ونفيس (خاصة ضمن محيط ذي مظهر رملي مغبّر كما الشارع الثاني والأربعين)[4]. مع ذلك، تضفي القطاعات في هذه الأمثلة إما صفاءً تكتونيًّا/ حركيًّا أو طبيعة محسوسة لم تكن لتوجد في هذه المباني. في بعض الأحيان، يمتلك القطاع دلالةً مجازيّةً: فعلى سبيل المثال، تفيد القناطر بطول ثلاثة وثمانين مترًا، التي تدعم السطح المُقوّس لمطاركانساي في الإشارة إلى التجربة الجارية في المكان مباشرة، ونعني هنا حركة الطيران المجنّح، لكن بأسلوب أقل معالجة بشكل ملحوظ.

للقطاع نقاط ضعفه على أيّ حال، مثله مثل أي تطبيق آخر، ويقر بذلك حتى مناصرو پيانو. بسبب إصراره على هذه المكونات المكشوفة، يميل «التعقيد» في أبنيته إلى «الظهور في السطوح الخارجية» كما يقرّ الكاتب المعماري فيليپ جوديديو Philip Jodidio، ويضيف بوكانان على ذلك «إلى حدٍّ بعيد، تتميز أبنيته عادة بالجزء أكثر منها بالمخطط العام»، وفي ذلك تلميح إلى أن التعبير عن المكان و/أو تطوير البرنامج المعماري يحتلّان موقعًا ثانويًّا في تصميمات پيانو[5]. إذا كان هذا التزامًا، فلعله يعود إلى البراعة التي يوفّق من خلالها بين اثنين من الاهتمامات الرئيسة غالبًا ما كانا على تضاد: الانشغال بالهيكل المعماري، المُعبر عنه صراحة في العمارة الحديثة، والانشغال بالسطح الخارجي الذي يحتل مكانة رفيعة في العمارة ما بعد



مجموعة مينيل، هيوستن. 1982-87.

© Richard Bryant.

الحداثية. ليس معلومًا إن كان للطريق الثالث الذي يقترحه پيانو نتائج جيدة أم سيئة: إعادة تخيل الهيكل على السطح الخارجي لأبنيته، وهذا يعني في الواقع؛ إعادة تخيل الهيكل كسطح خارجي أو زخرفة، وأحيانًا، بالنظر إلى اهتمامه الشديد بالتأثيرات الخفيفة، كمناخ عام أيضًا[6]. لكن في هذه الحالات، كما يشير باكانان، ليس واضحًا إلى أي درجة يمكن اعتبار «هيكلٍ» من هذا القبيل تكتونيًا أو حتى وظائفيًا، إذ إنَّ پيانو يعامل التكنولوجيا أحيانًا كثيمة مهيمنة. في هذا السياق، يخطر في بال المرء على الفور العوارض (عوارض بشكل حرف H) التي طبقها ميس فان دير روبه على الواجهة الخارجية لمبنى سيغرام Seagram Building (1958) في نيويورك (إضافة إلى أبنية أخرى)، التي لا يمكن اعتبارها عناصر هيكلية على الإطلاق. إن پيانو ميال إلى هذا النمط من البراعة الميسانية -التي تتأكد فيها الشفافية المعمارية على ما يبدو- على أن تكون صُوريّة ومُفتعلة بعض الشيء.

هنا، يظهر تطبيق القطاع من زاوية جديدة. بالنسبة لبوكانان، تمتلك هذه المكونات «إحساسًا بالحياة» من شأنه أن «يثير هوية تعاطفية»، إنها «تقريبًا... كينونات في ذاتها»[7]. هذا الردّ مختلف تمامًا عن الفهم العقلاني الذي يقترن عادة بالشفافية المعمارية؛ بل هو في الحقيقة أقرب إلى التوثين، ويُفهم كتوظيفٍ لما هوميت في وجودٍ حيّ أو كسلطة مفعمة بالحيوية. ذُكر غير مرة فيما يتعلق بالتوثين، نعني هنا الحديث البلاغي عن الطبيعي؛ الطبيعي الغني بالتكنولوجي على وجه الخصوص، ما يلي: حسب بوكانان، خلق پيانو «عمارةً عضوية»، وآيةُ ذلك عنصر الصفيحة الرقيقة المنحنية في مشروع مجموعة مينيل والشكل الحَلقي لمطار كانساي («القالب المُحدّب هو أكثر العناصر الهندسية شيوعًا في العالم الطبيعي»)، وأشكال الأشرعة التي تتكرر في أعماله (صمم پيانو، وهو البحار المتعطش، سفينتين سياحيتين وأربعة قوارب شراعية)[8]. لا ريب أن الخطاب المعماري قد انخرط في المماثَلات

الطبيعية (بدليل الأسطورة القديمة القائلة بأن أول مبنى كان «الكوخ البدائي» مع أعمدة كلاسيكية بدائية مستمدة من جذوع الأشجار)، ولم تؤدِّ هذه التماثلات إلى تطبيع العمارة وحسب، بل إلى أمثَلَتها أيضًا. إن المُعلّم المعاصر لهذا النوع من الخطاب هو لو كوربوزيه الذي حاجَّ بأن منتجات صناعية معينة قد تطورت كما لو أنها في سيرورة اصطفاء طبيعي –زعمٌ يجعلها تبدو ضرورية أيضًا- وأحَب أن يقارن الآلات الفاخرة في ذلك الوقت بالپارثينون (ومثاله هنا سيارات دولاج الرياضية). وبالمثل، يرى بوكانان أن ثمة «تطورًا طبيعيًّا» قيد الحدوث في مقاطع پيانو التي قيل إنها تجمع بين «كفاءة الآلة وسلامة المتعضّي»، وأن نزعة كلاسيكية مُجرّدة تتخلل أعماله بدءًا من مجموعة مينيل مرورًا بمكتبة مورغان وحتى أعمال أخرى لاحقة[9].

مما ذكره لو كوربوزيه في كتابه «الفن الزخرفي اليوم Decorative Art of Today (1925)»: «إن درسَ الآلة هو ثمرة العلاقة النقية بين السبب والنتيجة... النقاء، الاقتصاد، بلوغ الحكمة. هنالك رغبة جديدة: أستطيقا النقاء، الإتقان، العلاقات التعبيرية التي تقدح شرارة الميكانيزمات الرياضية لأرواحنا: عرضٌ باهر وكَونٌ يولد»[10]. ما تقدم ذكره يعبّر في معظمه عن پيانو؛ ففي أسلوبه المعماري يتحول مبدأ الشفافية تدريجيًّا إلى «أستطيقا النقاء» حيث الهدف هو الدمج بين العضوي والميكانيكي والكلاسيكي، وحيث تُعامل التكنولوجيا كثيمة رئيسة مهيمنة. في «الفن الزخرفي اليوم»، اعتبر لو كوربوزيه الآلة أساسًا بسيطًا جدًّا لنمط جديد من التزيين يختلف عن ذاك المنمق والمنسجم مع الإنتاج الصناعي الذي يقدمه أسلوب الفن الزخرفي الذي ساد في العشرينيات والثلاثينيات، بيد أن مزيجه الخاص بين العضوي، الميكانيكي، والكلاسيكي لعب دورًا في تسوية، أو لنقل في تجنب التضارب بين الضرورات التكنولوجية والتقليدية. هذه الرمزية في التحول المعماري حاضرة في أعمال پيانو أيضًا، ربما لأنه، على شاكلة

لو كوربوزيه، عمل في حقبة كانت فيها تلك الضرورات المتضاربة تحديدًا موضع إلحاح؛ ليس فقط بين البناء المحلي الطابع والشركات الدولية، بل بين المواد التقليدية والتقنيات الرقمية كذلك. تتضح هنا صلته الوثيقة بأسلوب بريفيه مجددًا، بقدر ما يتضح انجذابه لبرانكوشي (صمم پيانو مشغَل برانكوشي المجاور لمركز پومپيدو)، وقد أنتج الاثنان توافقات عدة بين التكنولوجي والتقليدي أثمرت عن تصميمات جميلة وحاجبة للضوء في الوقت نفس

. بين حين وآخر، كانت «أستطيقا النقاء» في أعمال لو كوربوزيه، تحت وطأة الضغط الذي تشكله تضاربات من هذا القبيل، تبلغ مرحلة التوثين الصريح. فيما يلي بعضٌ مما جاء في المقطع الذي نقلنا عنه من كتابه الفن الزخرفي اليوم:

> تقدّم لنا الآلة أقراصًا، أجسامًا كروية وأسطوانات من الفولاذ المصقول، مشكَّلَة بدقة وإتقان نظريين وذلك أمر يستحيل رؤيته في الطبيعة نفسها. حواسّنا مثارة، وفي الوقت نفسه تستحضر قلوبنا الأقراص والأجسام الكروية لآلهة مصر والكونغو التي اختزنتها في ذاكرتها. علم الهندسة والآلهة جنبًا إلى جنب! يتوقف المرء لبرهة أمام الآلة، فيشعر الهمجيّ والروحي فيه بالرضا حدّ الامتلاء.

هذه الأنشودة أقرب إلى الهذيان، لكنَّ النزعة الفطرية الباريسية كانت بؤرة الاهتمام عام 1925 حسب جوزفين باكر Josephine Baker، وحينذاك أشبع لو كوربوزيه نهمه تمامًا. پيانو ليس متطرفًا إلى هذا الحد، إلا أن بعض تصميماته البديعة تكشف أحيانًا عن جانب وثنيّ. لنتأمل مركز جون ماري جيباو الثقافي Jean-Marie Tjibaou في نوميا Noumea- نيوكاليدونيا (1991-98) وملمَحه المميز والمتمثل بمتتالية أنيقة من عشرة أجنحة

مسقوفة ذات جدران مُقوسة من الشرائح الخشبية يتراوح ارتفاعها بين تسعة إلى ثمانية وعشرين مترًا. تُحاكي هذه الأجنحة المسقوفة، التي نُظمت على شكل قرية فخمة، الأكواخ وأشجار النخيل والأشرعة المتواجدة في الجوار، فضلًا عن أوثان الثقافة المحلية ونعني هنا صناعة السلال وأسطح المنازل. في الوقت نفسه يعتبر المركز مثالًا لتصميم حديث ومطوَّر «للحداثة الخفيفة التي طالما فضّلها پيانو»[11]. وفقًا لمناصري پيانو؛ أسفر ذلك عن نجاح التفاوض بين المحلي والعالمي، بينما ذهب آخرون إلى القول أن ذلك يستحضر نسخة معاصرة من الزخرفة البدائية، فيبدو الأمر كأن أحدًا ما اصطنع قريةً، ثم عزلها، وقزّمها في النهاية بما يتناسب مع حديقة ترفيهية ذات طابع موحد[12].



مركز جون ماري جيباو الثقافي، نيوكاليدونيا 1991-98

© Pierre-Alain Pantz.

ينطوي مفهوم «الحداثة الخفيفة» على دلالة محددة ههنا، حيث يقول بيانو «هناك ثيمة واحدة بالغة الأهمية بالنسبة لي: الخفّة (لا شك أن هذا لا يتعلق بالكتلة الفيزيائية للأجسام)»[13]. يكشف بيانو عن هذا الاهتمام في تجاربه المبكرة حول «الهياكل الطافية (التي تبدو معدومة الوزن)» وصولًا إلى أبحاثه المتواصلة حول «العناصر اللامادية» مثل الرياح والإنارة[14]. لا ريب أن الخفّة هي رسالة تنبئ عن ملامح وعيه المبكر كمصمم: ذاكرةٌ طفولية عن خيمة مصنوعة من الستائر التي تحركها الأنسام على سطح منزل في جنوى، وتصوّرٌ يستحضر الجمال الفاتن لستائر الجوخ الكلاسيكية والقوارب الشراعية المعاصرة معًا كأمثلة تُحتذى في العمارة. بالمحصلة، تمثل الخفة بالنسبة لبيانو قيمةً تتصل بالإنساني والمعماري على السواء: يتعلق الأمر بأداء رشيق في كلا العالَمين. تؤكد الخفة، كضرورةٍ عملية، على التوجّه، الحاضر بقوة في العمارة الحديثة، نحو تحسين وصقل المواد والتقنيات، لكن يبدو اليوم أن هذا التحسين أقل التزامًا بالهياكل الصحية، الفسيحة، الشفافة، والعقلانية، كما كان التصميم الحداثي (من حيث المبدأ على الأقل)، من التزامه باللمسات الأنيقة والمؤثرات الجويّة (بقيمةٍ أستطيقية على وجه التحديد). إذن، العمارة الخفيفة هي عمارة متسامية؛ عمارة مناسبة لمتاحف الفنون وما شاكلها (غالبًا ما تظهر المؤثرات الخفيفة في تلك المواقع طبيعيةً تبهج الناظر، الذي لن يلاحظ ربما أنها أنتجت من خلال أنظمة ترشيح باهظة التكلفة في أسقف مجهزة بفتحات للتهوية على نحو مُتقن).

برزت أهمية الخفة في التصميم الحديث في معرض سُمي «البناء الخفيف» عام 1995 في متحف الفن المعاصر، حيث عرض بيانو مخطط مطار كانساي كنموذج لأسلوبه[15]. استوحى القيّم على المعرض، تيرينس ريلي Terence Riley، فكرة التسمية من إيطالي آخر هو إيتالو كالڤينو

Italo Calvino الذي أعلن في كتابه الأخير *Six Memos for the Next Millenium* (1993)، عن القيم المميزة للخفة المطلوبة للعصر الجديد: «أنظرُ إلى العلم لأعزز تصوراتي التي يختفي فيها الثقل بكل أشكاله»[16]. لا تخفى هنا غواية الحلم القديم بانعتاق الروح، لكن من وجهة نظر متشككة، ليس هذا الحلم سوى مرحلة متقدمة قليلًا عن الفانتازيا التكنولوجية حول التحرُّر من المادة التي عُدلت لتلائم حقبة الفضاء السبراني، علاوة على أنه أضحى ركيزة أيديولوجية لنا جميعًا. رغم ذلك يبدو غريبًا تمامًا أن تسعى الهندسة المعمارية، التي اعتُبرت لفترة طويلة أكثر الفنون ماديّةً، إلى تطويره[17]. من وجهة نظر أكثر تشككًا، يمكن القول إنَّ هذه الخفة ليست وثيقة الصلة بفانتازيا الانعتاق البشري وحسب، بل بحقيقة تَبدُّد المحيط الاجتماعي أيضًا. في روايته التي صدرت عام 1984 حول الحياة الزائفة في تشيكوسلوفاكيا الشيوعية –حياة مُشبَّعَة بأيديولوجيا حزبية لا أحد يؤمن بها؛ ظرفٌ اعتدنا تسميته «المنطق المتشائم» كما علّمنا پيتر سلوتردايك Peter Sloterdijk- نحتَ ميلان كونديرا عبارة «خفّة الكائن»[18]. هذا النمط من الخفة ليس مثاليًا على الإطلاق؛ إنه «لا يُحتمَل»، ولقد أضحت النسخة الرأسمالية لتبدد المحيط الاجتماعي هذا الشرطَ الذي يعيش في ظله المزيد منّا منذ سقوط جدار برلين. في الختام، لا بد من أن يُفكَّر في مفهومي الخفّة –حلم انعتاق الروح وكابوس تبدد المحيط الاجتماعي– في سياق ديالكتيكي (هذا في حال لم يكن الديالكتيك قد وقع تحت وطأة «خفّته» الخاصة بصورة نهائية كما يعتقد كثيرون اليوم).

يعتبر مناصرو پيانو أن الخفة التي وسمت أعماله تتحرك بدافع الضرورة التاريخية والتقدّم التكنولوجي. في الحقيقة، يعرض بوكانان قصة مُتخيَّلة عن روحٍ هيغيلية زائفة، امتد مسارها من البنى الضخمة لحضارتي بلاد ما بين النهرين ومصر الغابرتين (الزقّورات والأهرامات)، ثم عبر «الصروح

ذات الأعمدة» في «الثقافات المتوسطية» الكلاسيكية، وحتى «الشبكات» المجرّدة «لثقافة الأطلنطي» الحديثة («حيث تقع الطبيعة في أسر المنطق والتكنولوجيا معًا»)، لتصل اليوم إلى «الأيكولوجيا الثقافية للپاسيفيك»، وعلى يد مصممين من أمثال پيانو ستتم أثرنَة (التحويل إلى أثير) «أسلاك الشبكة إلى نواقل غير محسوسة وغير مُدركة للطاقة والمعلومات، أو ستتخذ شكلًا بيومورفيًّا* Biomorphic محسوسًا»[19]. من جانبه، يصرح پيانو ببساطة أن الپاسيفيك هي «حضارة الخفّة»، وأنه يفضلها على سواها: «رغم أني نشأت في أوروبا، لكني أشعر بالحميمية أكثر إلى الپاسيفيك، حيث الخفّة، أو الرياح، أكثر متانة وقدرة على التحمل من الحجر بأشواط»[20]. غير أن وصفه للپاسيفيك لا يزال أوروبيًّا، متوسطيًّا دون شك، عُدل موضعه وتم تحديثه وحسب. ما نرمي إلى قوله هنا إنَّ انحيازًا كلاسيكيًّا، كما لدى هيغل، يدعم هذه الرواية اللطيفة عن التحول التاريخي المذكور. تدلل هذه النزعة الكلاسيكية على التأثر بجانب آخر لدى كوربوزيه وميس (ناهيك عن أدولف لوس وآخرين) الذين تستبطن «أستطيقا النقاء» في مفهومهم انحيازًا من هذا القبيل، ولا يكاد پيانو يخفي هذه الحقيقة في واقع الأمر: فمتاحفه على وجه الخصوص أشبه بأعقاب مُجرَّدة للمعابد الكلاسيكية[21].

ربما يتوجب استجلاء هذا التصوّر المتسامي «للحداثة الخفيفة» في سياق دياليكتكي؛ أي مقاومته على سبيل المثال بتصورات أقل تفاؤلًا عن «الحداثة السائلة» التي اقترحها السوسيولوجي زيغمونت باومان، و«الحداثة الثانية» التي اقترحها السوسيولوجي أولريش بيك. يسمّي باومان حاضرنا مرحلة الحداثة السائلة لأن قوة رأس المال التي تندفع عبرها هي

(*) Biomorphic: يعود هذا المصطلح إلى الإغريقية، وهو مشتق من كلمتين: bio وتعني الحياة، و morph وتعني الشكل. يشير المصطلح إلى أشكال مجردة أو صور تستحضر أشكالًا طبيعية مثل النباتات والكائنات الحية وأجزاء الجسم. (المترجم)

من القوة بحيث تقتلع في طريقها أي نظام اجتماعي أو منهج اقتصادي وتستحوذ عليه ليغدو جزءًا من مسارها (تصبح الرؤيا الخيالية «كل ما هو صلب يذوب في الهواء» التي جاءت في البيان الشيوعي حقيقيةً أكثر في كل وقت)[22]. إن كان لصورةٍ معمارية أن تلبي هذا الظرف، فلعلنا نرشح ميزون هيرميس Maison Hermes في طوكيو (1998-2001)، والذي كساه پيانو بكتلٍ من الزجاج تظهر بمظهر السائل: هنا يلتقي «العالم العائم» لطوكيو القديمة بالعالم العائم لرأس المال اليوم. من جهته، يعتبر بيك أن الحداثة تعيش مرحلة ثانية لأنه أصبحت انعكاسية، وانشغلت بعصرنة منظومتها الأساسية القديمة[23]. هذا المفهوم له دلالاته أيضًا بالنسبة لپيانو: على شاكلة غيره من المعماريين البارزين، يُعهد إلى پيانو غالبًا تحويل المنشآت الصناعية القديمة (صالة عرض پاغانيني كانت فيما مضى مصنع سكّر)، ومواقع صناعية بأكملها بطرق تلائم اقصاد ما بعد الحداثة؛ اقتصاد الخدمات والرياضة، والثقافة والترفيه (يتضمن مشروعه لمرفأ جينوى حوضًا للأسماك ومجسمًا كرويًّا زجاجيًّا مع أضخم مجموعة من نبات السرخس في العالم). أكثر الأمثلة دلالةً في هذا الصدد هو تغيير پيانو لشكل مصنع فيات لينغوتو بالكامل Fiat Lingotto Factory في مدينة تورينو (1983-2002). صُمم المصنع أول مرة على يد المهندس جاكومو ماتّي تروكو Giacomo Matte Trucco أواخر العقد الأول من القرن العشرين، وتُعتبر هذه المنشأة الضخمة، التي استُكملت بإضافة مسار لاختبار السيارات الجديدة على سطحها، أيقونةً في العمارة المحاصرة: هذا ما خلص إليه لو كوربوزيه في كتابه *Toward an Architecture* (1923) مستعينًا بصورٍ لمسار الاختبار، كما احتفى به رينِر بانام في كتابه *Theory and Design in the First Machine Age* (1960) باعتباره «أكثر الأبنية مُستقلبيّةً على الإطلاق»[24]. عدّل پيانو هذا المصنع القديم، الذي لا يزال المقر الرئيس لشركة

فيات، ليستوعب مهبطًا للحوّامات، وغرفة اجتماعات لمديري الشركة على شكل فقاعة زجاجية، ومتحفًا خاصًّا لمجموعة أجنِلي للفنون Agnelli art collection على السطح، في حين وضع في الأسفل قاعة موسيقية، مساحة للعرض، سينما، فرعًا للجامعة، ومركز تسوق.



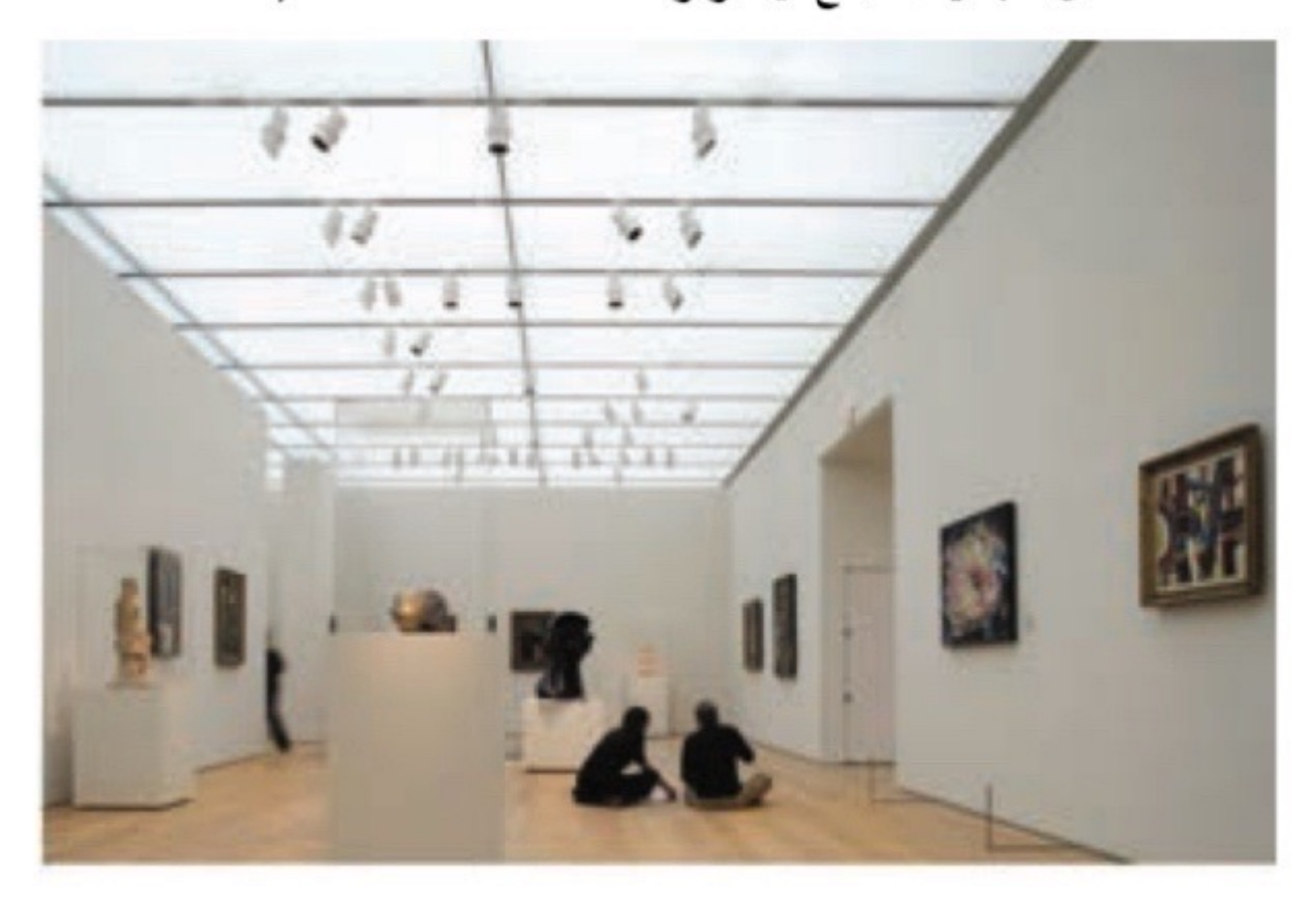
ميزون هيرميس، طوكيو 1998-2001.

© Michel Denance.

في عالمنا الحداثي، ثمة طلب عال على الأبنية المخصصة للفعاليات والعروض كما في ملاعب الرياضة والترفيه، فضلًا على مراكز التسوق العادية، أبراج المكاتب، البنوك، ومجمعات الشركات، وعلى غرار نظرائه روجرز وفوستر، انخرط پيانو في كل تلك الأصناف المعمارية. في اقتصاد توّاق لإدامة الانفاق الاستهلاكي، يبقى الاستعرض مهمًا للغاية، وهنا تؤدي العمارة دورها كمعروض وكصانع استعراض؛ إنها إطار لعرض السلع الثمينة، والسلعة الأكثر جمالًا بينهم في آن واحد. غني عن القول أن البنى التحتية الجديدة ضرورية أيضًا، من أجل حركة المواصلات على نحو مخصوص، ويعمل مصممون من أمثال پيانو في هذا المجال كذلك، مثل المطارات، محطات القطار، وأنظمة الأنفاق المُطوَّرة. جزء كبير من هذه البنى التحتية إقليميّ النطاق، لكن بعضها عالميّ (بالكاد يمكن القول إنّ مطاركانساي يتبع أوساكا فقط على سبيل المثال). إذا كانت العمارة الحديثة هي «الطراز الدولي»، عندئذ يجب أن تُدرج العمارة النيو حداثية تحت مسمى «الطراز العولَمي»، إذ تتجاوز هذه العمارة في أغلب الأحيان قيودها الوطنية تمامًا كما هو حال الحداثة الثانية التي تخدمها. في الوقت نفسه، لا تزال تصميمات من هذا النوع بحاجة إلى مسحة محليّة تضفها على الأبنية كي تبدو أكثر صلة بالمكان، وترتفع قيمة هذه المسحات مثل أي أثرٍ باق من الماضي (يحلو لكولهاس القول إنّه لم يتبق من الماضي الكثير لنطلّ عليه، لذلك ترتفع القيمة السوقية لعَبقِه باستمرار). تظهر الإشارات إلى الطابع المحلي بصورة متكررة في العمارة المعولمة كتذكار للثقافة القديمة، كأمارةٍ لماضٍ بعيدٍ، كرمزٍ أسطوريّ. كذا كان التلميح إلى العالم العائم في متجر هيرميس في طوكيو، إلى قرية الأكواخ في المركز الثقافي في نيوكاليدونيا، وإلى البرج المدبب المخطط لبنائه في لندن وهلم جرًا.



الشكل الجديد لمصنع لينغوتو، 1983-2002. © Shunji Ishida



معهد الفنون في شيكاغو، 1999-2009. © Nic Lehoux

يسمي بيك هذه الظاهرة «الكوزموبوليتية التافهة»، وپيانو، مثل روجرز وفوستر، بارع في التعبير معماريًّا عن هذه الظاهرة. لعله من المؤكد أن يكون هذا الجانب الإشكالي في الطراز المعولم ضربة قاصمة «للإقليمية الحاسمة»* كما طرحها كينيث فرامپتون Kenneth Frampton لمقاومة هذا النمط من «الحضارة العالمية»[25].

يرغب فرامپتون، الذي كرّس عمله لـ«شاعرية العمران»، في رؤية أثرٍ نقدي في «قطاع» پيانو، الذي قيل إنّه حلّ وسط بين المحلّي والعالمي دون الخضوع إلى الميول المحافظة في المحلي أو العقلانية الرأسمالية في العالمي. إلا أن القطاع، كما طوره پيانو، لا يتحول إلى مكوّن مقاوم، متجسّدٍ تمامًا في المادة والتركيب، بقدر ما يصبح رمزًا مؤثّرًا آخر أو ظاهرةً جويّة في عالم الكوزموبوليتية التافهة؛ عالم يبقى في جوهره كلاسيكيًّا. من هذه الناحية، تبدو الخفة قادرة على أن تسمو بطبيعة المادة وبالثقافة التاريخية كذلك، وهنا مجددًا يتبدى تأثير التوثين جليًّا. ومن الجليّ أيضًا أنها قادرة على التأثير على مستوى عالمي.

(*) الإقليمية الحاسمة Critical Regionalism: منهج في الهندسة المعمارية يسعى لمواجهة اللامكانية وانعدام الهوية في الطراز المعماري الدولي، ويرفض النزعة الفردية المتقلبة وزخرفة العمارة ما بعد الحداثية. تهدف تصميمات الإقليمية الحاسمة إلى خلق عمارةٍ متجذرة في التقليد الحديث، لكن مرتبطة بالسياق الجغرافي والثقافي. (المترجم)

هوامش الفصل الرابع

1. افتتاحية موقعه الإلكتروني (حتى العام 2010) عبارة عن صورة لمشغل مليء بالأدوات القديمة للحرفة.
2. استمرت هذه الشركة في نشاطها وكان يمثلها في عدة مشاريع كبرى المهندس السيرلانكي سيسيل بالموند، الذي، كما أشرنا في الفصل الأول، عمل مباشرة مع رِم كولهاس وغيره.
3. Patrick Buchanan, *Renzo Piano*, vol. 1 (Phaidon, 1993): 28.
4. يوحي ذلك بأن القطاع يعتمد على المقياس، وأن شبكة الإسناد المائل الخاصة بفوستر هي بالطبع أكثر فعالية في الأبنية الأصغر حجمًا. في الوقت نفسه، تحوّل القطاع بطريقة ما من عنصر مجرد إلى علامة مميزة.
5. Philip Jodidio, *Renzo Piano Workshop 1966–2005* (Cologne: Taschen, 2005): 10; Buchanan, Renzo Piano, vol. 1: 16.
6. سأعود إلى هذا الطريق الثالث الملتبس – للهيكل بصفته زخرفة و/أو مناخًا عامًّا– في الفصل السابع.
7. Buchanan, *Renzo Piano*, vol. 1: 27.
8. Buchanan, *Renzo Piano*, vol. 2 (London: Phaidon, 1995): 13.
9. Buchanan, *Renzo Piano*, vol. 1: 28, 19.
10. Le Corbusier, *The Decorative Art of Today* (1925), transl. James Dunnett (Cambridge, MA: MIT Press, 1987): 103.
11. Jodidio, *Renzo Piano Workshop*: 293.
12. قد يقول المتشكك إن هذا المركز هو بادرة اعتذار من الحكومة الفرنسية، تعوّض الكاليدونيين الجدد بنسخة مبسطة عن ثقافة الكاناك الخاصة بهم، وعليهم أن يكونوا ممتنين لذلك كما هو متوقَّع.
13. Piano quoted in Jodidio, *Renzo Piano Workshop*: 6.
14. المصدر السابق.
15. تتمثل هذه الخفة في التصميم الجديد لمتحف الفن الحديث الذي وضعه يوشيو تانيغوشي Yoshio Taniguchi عام 2004، وهو ما سنقدم المزيد عنه في الفصل السابع.

16. Italo Calvino, *Six Memos for the Next Millennium* (New York: Vintage Books, 1993): 8.

17. سأعود إلى هذا الموضوع في الفصل العاشر.

18. Milan Kundera, *The Unbearable Lightness of Being*, transl. Michael Henry Heim (New York: Harper & Row, 1984); Peter Sloterdijk, *Critique of Cynical Reason*, transl. Michael Eldred (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987).

19. Buchanan, *Renzo Piano*, vol. 1: 33.

الافتراضات والتوقعات، ورغم التطرق إلها بإيجاز في هذا الجزء، هي من الوضوح بما لا يستدعي تحليلها وفحصها.

20. Piano quoted in Jodidio, *Renzo Piano Workshop*: 9.

21. حول الاستعارة المألوفة والمتعلقة بالنزعة الكلاسيكية في السياق الحداثي، انظر الهامش 25 في هوامش الفصل الأول.

22. Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*(Cambridge: Blackwell, 2000).

23. Ulrich Beck, *Risk Society: Towards a New Modernity*, transl. Mark Ritter (London: Sage Publications, 1992).

24. Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age* (London: Architectural Press, 1960): 193.

25. The classic text is Kenneth Frampton, "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance," in Hal Foster, ed., *The Anti- Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Seattle: Bay Press, 1983); but also see his *Studies in Tectonic Culture* (Cambridge, MA: MIT Press, 1995).

الجزء الثاني

العمارة والفن وجهًا لوجه

5

أماراتٌ طليعية

في العقد الماضي، ارتقت زها حديد من شخصية تتصدر المشهد في المدارس المعمارية إلى معماريةٍ شهيرة تحظى بما يكفي من المصداقية لدى مجالس إدارة الشركات، لتتمكن من ثم من إكمال بضعة أبنية كبيرة وإطلاق عدة مشاريع أخرى. بدأ هذا الصعود في عام 2003 عندما قوبل مركز الفن المعاصر Contemporary Arts Center الذي صممته في سنسيناتي Cincinnati بالترحاب على نطاق واسع، وتعزز هذا الصعود مع اكتمال مقر مصنع سيارات BMW في لايپتزيغ Leipzig عام 2005 وهو ما أثبت مقدرتها في مجال تصميم المشاريع الصناعية. فازت حديد عام 2004 بجائزة پريتزكر Pritzker المرموقة في مجال العمارة –وهي أول امرأة تحظى بهذا الشرف- كما أقيم معرض خصص لما أنجزته على مدار ثلاثين عامًا في متحف غوغنهايم Guggenheim عام 2006. في الآونة الأخيرة، افتُتح مركز الفنون الحديثة الذي صممته (المعروف اختصارًا بماكسي MAXXI) في روما للتقييم والمعاينة الأوليين عام 2009، علاوة على مشاريع ضخمة أخرى قيد الإنجاز تشمل أبنية مكاتب ومجمعات ثقافية في الشرق الأوسط، دارَ أوپرا في غوانزو Guangzhou، ومركزًا للحياة المائية لصالح أولمپياد لندن



مركز لويس وريتشارد روسنتهال للفن المعاصر، سينسيناتي 1997-2003

© Hélène Binet.

2012. لم يعد ممكنًا استبعاد حديد من المشهد بعد الآن، الأمر الذي دأب عليه نقّادها فيما مضى، كامرأة اقتحمت مجال حرفةٍ ذكورية وعلى خلفية شخصيتها صعبة المراس وأصولها الأجنبية (ولدت حديد في بغداد عام

1950). بالنسبة لأنصارها، تفوقت حديد على جميع أقرانها لناحية إعادة التفكير بالأساليب التمثيلية القديمة للعمارة، واستثمار تقنياتها الرقمية الجديدة. هذا الرأي هو ما آخذه بعين الاعتبار، مع تركيزي بشكل خاص على لجوئها إلى اختيار مراحل زمنية معينة في مسار الفن والعمارة الحداثيين.

على مدى سنوات، وبعد تخرجها عام 1977 في الجمعية المعمارية في لندن، لم تنجز حديد إلا النزر اليسير من الأعمال التي تحمل توقيعها. خلال فترة السكون هذه التفتت حديد إلى الرسم الحداثي؛ التجريد السوپرماتي للفنان الروسي كازيمير مالڤيتش Kasimir Malevich تحديدًا. اكتشفت حديد هذا التأثير في رسوماتها الخاصة، وهو ما اعتبرته مبدئيًا طريقةً لتطوير اللغة التجريدية لصالح أسلوبها المعماري، ولجعل الاصطلاحات القياسية المعتمدة في التصوير المعماري (المخطط، المشهد الجانبي للمبنى، الرسم المنظوري، الإسقاط المتعامد للشكل الثلاثي الأبعاد) أكثر ديناميكية مما تبدو عليه عادة. في أطروحتها المقدّمة لدى الجمعية المعمارية، وفي مخطط غير متوقع لمجمع فندقي مفترض على جسر التايمز، كيّفت حديد مصطلح مالڤيتش «الأركيتيكتونات Arkitektons» ليناسب تطلعاتها؛ وهي نماذج من الجص تبنى على هيئة كُتل هندسية (مُضلّعة) كان قد اقترحها لعمارة النصب التذكارية أواسط العشرينيات في الاتحاد السوڤيتي الوليد. كان ذلك ملمحًا مبدئيًا لكنه غير مبشّر، لأنه رغم محاولة إحياء السوبرماتية (المربع الأبيض والمربع الأحمر)، بقيت كتل الأركيتيكتون سكونية في تكييفها. بيد أن مشروعها تحددت معالمه إذ كتبت حديد متحدثة عن الماضي: «شعرت أن علينا دراسة التجارب التي أُلغيت ولم تُختبر في الحداثوية مجددًا، ليس بغرض إعادة إحيائها بل لاستجلاء حقول جديدة في البناء»[1].



ماكسي (*MAXXI*)، روما 1998-2009

© Hélène Binet.

إن استعادة التجارب التاريخية الطليعية المُعطَّلة كانت استراتيجية رئيسة للفن المبتكَر والراديكالي بعد الحرب العالمية الثانية (لنتأمل محاولات دادا Dada المتعددة لإعادة تحفيز ذلك). لا شك أن الفن الحداثي قاسىَ وطأة القمع المؤلم في ظل أنظمة هتلر، ستالين و(بدرجة أقل)

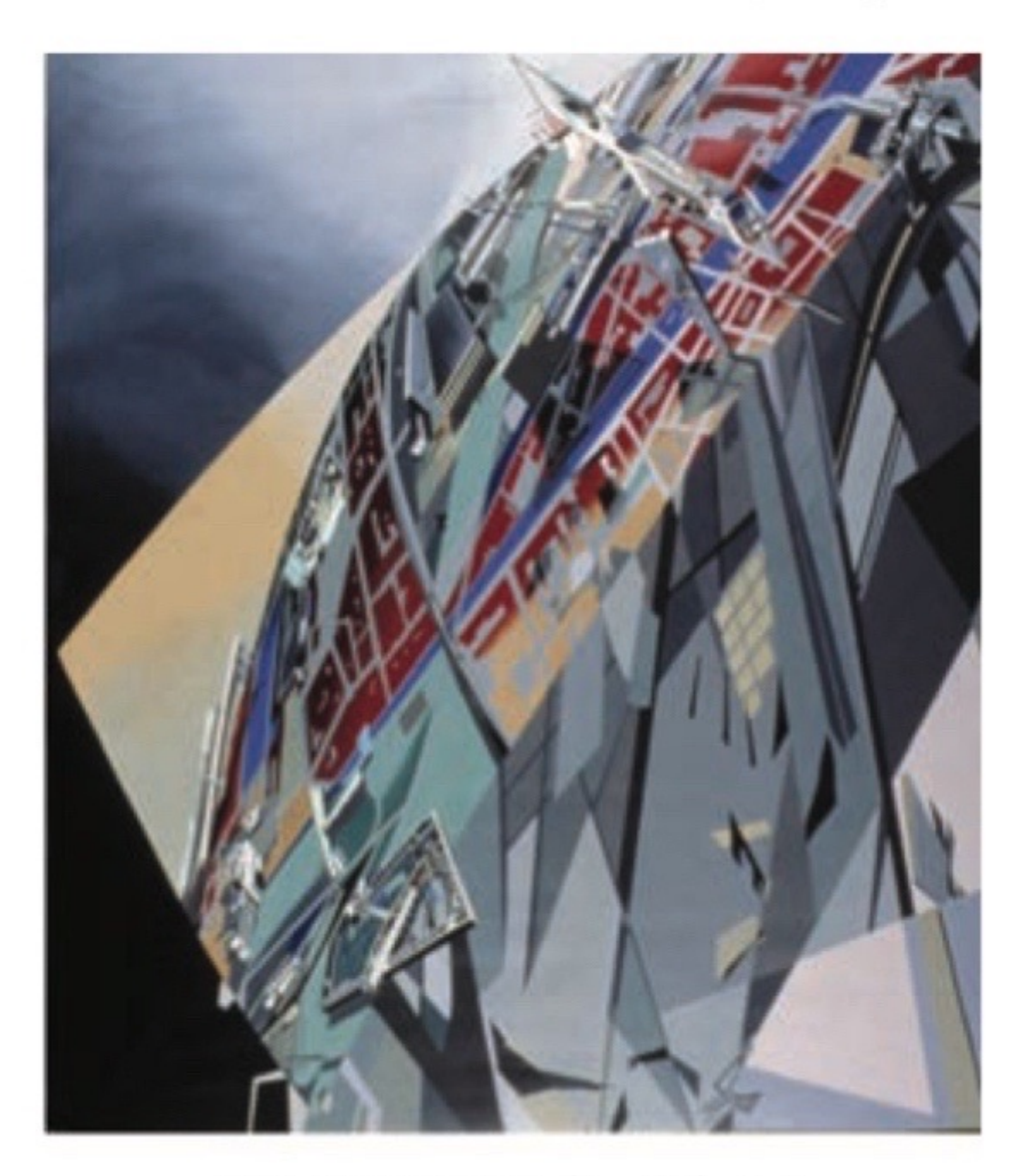
موسوليني، وبالمحصلة، وصلت حركات مثل التعبيرية، البنائية و(بدرجة أقل) المستقبلية إلى طريق مسدود، ويمكن أن تكون العودة إليها دافعًا قويًا لإعادة الاكتشاف وإعادة التقييم. يختلف الحال في العمارة التي لم تتعرض لقمع بالغ الخطورة، فكما أصرّت شخصيات بارزة في هذا المجال من أمثال والتر غروپيوس Walter Gropius، لو كوربوزيه وميس فان دير رويه، وبالنظر إلى ما اقتُرح في الفترة التي أعقبت الحرب، لم يتسع البون بين الماضي والحاضر بحيث تبدو مقترحاتهم غريبة أو حتى جديدة. وعليه؛ حين أعاد معماريون شبان مثل پيتر آيزنمان وريتشارد ميير النظر في أعمال لو كوربوزيه خلال الستينيات على سبيل المثال، لم يكن لذلك تأثير مباشر على عودة العمارة الطليعية، إذ لم يؤد ذلك إلى إعادة ضبط مصطلحات الخطاب بشكل جذري. ثمة استثناءات قليلة طبعًا لهذه القاعدة العامة. فكما ذكرنا في الفصل الأول، حثّ رينر بانام مجايليه من المصممين على أخذ العمارة المستقبلية والتعبيرية بعين الاعتبار مجددًا، اللتين حُيّدتا بتأثير الاهتمامات الوظائفية والعقلانية الخاصة بالطراز الدولي، ثم بدأ جيل آخر من المصممين في الستينيات دراسةَ السابقة المفقودة، في معظمها، للعمارة البنائية الروسية[2]. سبرت حديد غور هذه السابقة أيضًا في الجمعية المعمارية مع أساتذتها رِم كولهاس وإيليا زينغيليس Elia Zenghelis، مع أنه كان من غير المألوف أن يتطلع معماريّ إلى رسّام مثل السوپرماتي مالڤيتش علاوة على أن ذلك سابق لأوانه، لأن المنادين بعودة التمثيل في عمارة ما بعد الحداثة بدؤوا أواسط السبعينيات باستبعاد التجريد الحداثي كليًّا، وهل من حواريّ صَميم للتجريد الحداثي يمكن استحضاره غير مالڤيتش؟ في هذا الصدد على الأقل، يمكن القول إن حديد انحازت إلى مشروع مختلف للفن ما بعد الحداثي؛ يُخضع التمثيل للنقد بدلًا من إحيائه[3].

كتب مالڤيتش عام 1919: «لقد مزّقت المظلّة الزرقاء التي تكبح جماح الألوان. لقد خرجت إلى قلب البياض. اتبعوني يا رفاقي الملاحين وامخروا عباب اللجّة»[4]. هذه مطالبة راديكالية باللاموضوعية ليس من شأنها أن تنفي التمثيل بأكمله وحسب، بل أي صلة دنيوية باللون، ناهيك عن الحضور الدنيوي الراسخ للصورة التقليدية (الوضع القائم الذي يعكس وقفتنا المنتصبة). رغم ذلك لم تندفع كل الرسومات السوپرماتية تمامًا إلى تلك اللجّة: تبقى بقية من مرجعية في أعمال مالڤيتش إذ لا تزال أشكاله الهندسية تُقرأ أحيانًا كصورٍ ملونة على خلفية بيضاء، حتى عندما تدلل هذه الخلفيات ربما على فضاء ما وراء «المظلة الزرقاء» للسماء. تستثمر حديد في رسوماتها بعضًا من هذه الإشكالات؛ مثل كيف يمكن أن تبدو الأشكال السوپرماتية أفقيّةً أو عموديّةً، أو الفضاءات السوپرماتية ناكصة أو سطحية، فضلًا على أنها تُفاقم هذه الإشكالات في الوقت نفسه لأن المنظور في رسوماتها لا يتبدد بقدر ما يتضاعف في أغلب الأحيان، مع التأثير الذي يحدثه وجود مناظر مختلفة ضمن الصورة الواحدة، ومحاور مكانية ليست مستديرة فقط بل ملتفّة كذلك، ما يؤدي إلى انتشار المُتّجهات في أعمالها في اتجاهات مختلفة دفعة واحدة: انطلاقًا من عين الناظر، نحو الناظر، مع وجود الكثير من المنحنيات والزوايا بين المنظورين. اعتُبر الرسم السوپرماتي فيما مضى تسطيحًا راديكاليًّا لمستوى الصورة (حجمها، شكلها، لونها، وملمسها. م)، لكن حديد تحفزّه بدلًا من ذلك كاقتحام دراماتيكيّ لزمكانٍ مجهول، في محاولة «للإعلان» عن موضوعاتها، «لضغط وتوسعة» فضاءاتها، لتكثيف وتحرير هياكلها في آن واحد[5].

عبّرت حديد أول الأمر عن هذه الأهداف في لوحتها: العالم (89 درجة) The World (89) عام 1983، وفيها تُحوّل، بما يكفي من الغطرسة، جزءًا من الكوكب إلى استعراضٍ لمشاريعها الخاصة حتى تاريخه حيث عُدل محور

كوكب الأرض بصورة مبتكرة غير مسبوقة –على شكل ميلان حاد من تناسق خطوط مستقيمة -ناقصًا درجة واحدة. أعرب أرون بيتسكي Aron Betsky، عن حماسه لهذه اللوحة- البيان قائلًا «العالم الحقيقي أصبح حديدلاند (أرض زها حديد)، حيث تختفي الجاذبية، تلتف المنظورات، تتقارب الخطوط، وحيث لا تحديد لمجال أو نشاط. ليس هذا مشهدًا محددًا للوظائف أو الأشكال، إنما كوكبة من التركيبات الممكنة»[6]. في هذا السياق، عبر باترك شوماخر Patrik Schumacher الذي عمل معها لفترة طويلة عن حماسته أيضًا بقوله إنَّ حديد قد أعلنت عن «پارادايم جديد» لـ«التشابك المنحني-الخطي»[7]. إذا كان هذا پارادايمًا جديدًا، فله عيوبه. لا ريب أن العودة إلى الرسم التجريدي كانت حركة مدهشة، لكنَّها جعلت تصميماتها تصويرية وحتى مُعلقة في الهواء. تشير حديد إلى هذا الميل في روايتها الخاصة عن مشاريعها المبكرة، فكتبت عن «المقاطع العائمة» للعمارة «والمعلّقة مثل الكواكب»[8]. بعد إطلاقها، كيف يمكن إعادة ربط هذه الهياكل بالأرض؟ لقد صاغ مالڤيتش تجريده ليس فقط عن طريق سحق المرجعية، بل من خلال تشتيت الناظر الذي يحاول استقراء المناظر الجوية (من منظور علوي) الأمر الذي يجعل تحديد موقع الذات أيًا كانت صعب التخيّل. كان هذا ملمحًا راديكاليًّا في الرسم، لكن هل يصلح في العمارة؟ أين الذات، ناهيك عن الموضوع في هذا التصوير العائم؟ في مرحلة مبكرة، لم تلقَ مشاغل كهذه اهتمامًا كبيرًا، كما أن رأيها المستفز حول أن التمثيل مهمّ بقدر ما هو البناء رفع منزلة حديد ضمن دوائر المشتغلين بالعمارة.

توظف حديد بنائية ڤلاديمير تاتلين Vladimir Tatlin كمكافئ مادّي لمثالية مالڤيتش الجوّية (التعليق في الهواء). منذ أواخر السبيعينيات، هيمن هذا «التعارض بين المربع الأحمر لمالڤيتش Red Square وركن الراحة لتاتلين Corner Relief» على تصميماتها التي وضعتها لصالح كولهاس



العالم (89 درجة)، *The World (89)*، 1983

وزينغيليس (في مكتبهما المبتدئ للعمارة المتروبولية)، حيث تحاول في هذه التصميمات تهجين الأساليب المختلفة بين السوپرماتية والبنائية (انشغلت الأولى بالمتسامي، والثانية بالتكتوني)[9]. انتهجت حديد هذه التوليفة الملتبسة في أسلوبها الخاص عقب عام 1979، وخاصة في عملها The Peak (1982-83) الذي منحها بطاقة الدخول في منافسة هونغ كونغ. وتصف هذا المخطط الذي لم يُبنَ -منتجع سياحي يتشظى على جوانب جرف صخري-

«جيولوجيا سوبرماتية»: عبارة إشكالية تُلمح إلى التضاد بين المبادئ التي يمثلها كل من مالفيتش وتاتلين[10]. هذا التضاد تحديدًا هو ما أدرج حديد في قائمة المشاركين للمرة الأولى في معرض «العمارة التفكيكية» الذي مثل نقطة فارقة في مسارها، حيث اختيرت من قبل مارك ويغلي Mark Wigley وفيليب جونسون Philip Johnson في متحف الفن الحديث عام 1988، ثم اختيرت بعدئذ كمصممة لمعرض «Great Utopia» في غوغنهايم 1992-93 (حيث أعيد عرضُ النزاع القديم بين مالفيتش وتاتلين مجددًا).

كانت الخطوة التالية بالنسبة لحديد إثبات أنه يمكن ترجمة تمثيلاتها الديناميكية إلى أبنية حقيقية، وهنا مجددًا ألمحت المخططات البنائية إلى طريقة تجمع فيها بين تشكيلاتها الهندسية المعقدة. وتجدر الإشارة إلى أن حديد، مع تدفق المشاريع إلى مكتبها أواسط الثمانينيات، قد بسّطت تشكيلاتها في واقع الأمر. احتلت الأشكال التي تحاكي مقدمة السفينة موقعًا بارزًا في التصميمات أواخر العقد الثمانيني، وقد هيمنت على مشاريعها العمرانية الأولى: مجمع سكني في برلين (1986-93)، ومحطة إطفاء فيترا Vitra Fire Station بالقرب من مدينة بازل (1990-94). أضيف إلى هذه الهياكل العمرانية مع بداية التسعينينات أوتاد وتشكيلات لولبية كما في مشروعها المنزل اللولبي Spiral House (1991)، ثم ثَنيات وميلانات في أواسط التسعينيات كما في بلوبرينت پافيليون Blueprint Pavilion (1995)، ومخططها لملحق متحف پرادو Prado Museum (1996). كما هو حال معماريين آخرين في هذه الحقبة الجديدة للتصميم المدعوم بأنظمة الكمبيوتر، اتسعت طموحاتها السابقة لتلتقي مع مقدراتها التقنية، وسرعان ما أتاح هذا الترابط لحديد أن تتخيل جدرانًا تنبثق «في كل الاتجاهات» كما في تصميمها لسرادق ويش ماشين Wish Machine عام 1996، وأن تقترح سطوحًا خارجية «تنجدل معًا وتندمج أحيانًا مع



The Peak, 1982-83.

بعضها لتشكل أرضيات، جدرانًا، ونوافذ» كما في مشروعها لملحق متحف ڤيكتوريا وألبرت Victoria and Albert Museum في السنة نفسها[11]. من الممكن استبعاد هذه التطبيقات كملامح توحي بالتهور والشطط، لكنها ليست اعتباطية بالمطلق، فخلافًا لمعماريين آخرين ميالين إلى التشكيلات التمييزية، عملت حديد على إظهار تشكيلاتها كمولّدات محفَّزة لهياكلها المعمارية ولفضاءات عملها.

كان كولهاس المعلم الملهم لحديد في البداية؛ وقرارها بالعودة إلى السابقات المُهملة في الحداثوية كان اقتداءً به، وكذا كان ميلها إلى تطوير عنصر مفرد في برنامج معماري أو موقع ما ليكون مفتاح المخطط بأكمله، فضلًا على تأثرها بالاهتمام الذي أولاه للحواضر الكبرى ككل. وفيما يتعلق بمسألة تجسيد التمثيلات في أبنية، كشفت حديد عن تأثرها بشخص آخر وهو أيزنمان Eisenman. وفقًا لسجلات الهندسة المعمارية، بالكاد يمكن القول إنَّ عرض التمثيل في صورة موضوع على نحو مفصل هو عملية جديدة أو غير مألوفة: فتطبيق الرسم المنظوري وحيد النقطة كان ركيزة تأسيسية في عمارة عصر النهضة على سبيل المثال، تمامًا كما كان تعقيده مهمًّا في العمارة الباروكية (لنتأمل أعمال برونلسكي Brunelleschi وبوروميني Borromini على التتالي). من المتفق عليه بوجه عام أن البنائية (من إل ليسيتزكي El Lissitzky إلى ثيو فان دويسبورخ Theo van Deosburg على سبيل المثال) استعملت المنظورات والإسقاطات كمولدات للتصميم. إلا أن أيزنمان مضى أبعد في هذا الاتجاه؛ حيث تبدو إسقاطاته في المنازل التي رسمها في مرحلة مبكرة مهيمنة على أبنيته. قطعت حديد شوطًا أبعد من ذلك، فزجّت النماذج المألوفة للتمثيل المعماري –لم يتوقف ذلك على الإسقاطات متساوية الأبعاد والإسقاطات المحورية (الالتفاف حول محور واحد يظهر المبنى من مختلف جوانبه. م) بل تعداه إلى المنظورات وحيدة

النقطة ومنظورات عين السمكة (رؤية واسعة تشوه المشهد وتخلق صورة نصف كروية أوبانورامية عريضة. م)– في هيكل من الامتدادات الغريبة التي تنفجر للداخل أو الخارج وأحدثت «تشوهات حقيقية في الحيز المكاني»[12]. في تلك المرحلة، طور معماريون مثل فرانك غيري صناعة الشكل في التصميم المبتكَر الجديد إلى درجةٍ تحتم عليه فيها مواجهة (من جديد) مأزقه الحداثي الخاص: كيف يمكن، في هذا المجال من الحرية الظاهرة، تحفيز القرارات التي تخص العمارة؟ إلى حد بعيد، كان اشتغالهما على نماذج التمثيل هو ما أنقذ حديد وأيزنمان من تغيير المظهر الذي أصرّ عليه غيري وأتباعه.

في خضمّ «تشويهاتها الفعلية للحيز المكاني»، كشفت حديد عن رغبة في تحدي الشاقوليّة المفترضة في العمارة، وإمكانية إقامة البناء على محوره الأفقي (تخيلت عام 1996 جسرًا في مدينة لندن على شكل «ناطحة سحاب أفقية»)[13]. من حيث المبدأ، يمكن لهذا الانفتاح الجانبي للمبنى أن يجعل العمارة أقل ضخامة وأكثر ديناميكية، كما يمكنه أيضًا سحب المبنى عبرَ محيطه بطريقة تربكُ علاقته بالأرض القائم عليها، والحدّ الفاصل بين حيزه الداخلي وحيزه الخارجي. وفق هذا الأسلوب تحديدًا توسعت حديد في أسلوبها من هياكل متمايزة منفصلة إلى «مجالات جديدة في البناء»، حيث تبدو مخططاتها وكأنما تنبثق من التضادات الراسخة في مواقع البناء. وتقوم حديد أحيانًا بتغيير وجهة المحاور بطريقة معاكسة: «فتقلب الأرض إلى الأعلى» لتصبح «مسطحًا أفقيًا» وقد فعلت ذلك مبكرًا في مشروع فندق لمدنية أبو ظبي، وكررت ذلك إلى حد بعيد في المقترح الذي تقدمت به عام 2005 لتصميم ملحق الفن الإسلامي في متحف اللوفر[14]. أضحى هذا التلاعب العمودي-الأفقي محوريًا في أسلوبها المعماري، وأظهر ثنياتها وميلاناتها وأشكالها اللولبية كعناصر هيكلية وزخارف عصرية؛ عناصر توفق بين طبقات مبنى معين من جهة، وتفاصيله الداخلية والخارجية من جهة،

والهيكل، والموقع، والمدينة من جهة أخرى. هذا النمط من التغيير المحوري والترابط الداخلي-الخارجي لا يزال معمولًا به ويتضح ذلك في معظم أبنيتها الحديثة مثل ماكسي MaXXI في روما[15].



محطة إطفاء ڤيترا، ڤيل أم راين، ألمانيا 1990-94

© Christian Richters.

لا ينبغي الخلط بين حديد والوظائفية، ففي أسلوبها المعماري تحتل المخيلة المقام الأول، يليها الهيكل وبعده الوظيفة. في الوقت نفسه، وبالرغم من أشكالها الغريبة غير المألوفة، لا يمكن اعتبارها شكلانية وحسب أيضًا. بل إن المحرك الرئيس في أسلوبها المعماري هو إطلاق العنان للقوى المرصودة في مشروع أو موقع ما، ومن هذه القوى يمكن تطوير مساحات وهياكل غير متوقعة. مع ذلك، يبدو هذا الدافع المُحدد بالموقع على النقيض من صورة

الأرض البكر tabula rasa في مفهومها للتجريد السوبرماتي، الأمر الذي يلح علينا بالسؤال إلى أي درجة يمكن اعتبار مخططاتها مستمدة من المواقع التي تنفذها عليها. لنتأمل مشروعها مرآب السيارات والمحطة النهائية Car Park and Terminus في ستراسبورغ (1998-2001) الذي يُقدم أحيانًا كمثال جيد عن العمارة المحددة بالموقع. يتخذ هذا المجمّع شكل زاوية منفرجة، تتخذ بدورها وجهة تقاطع الطرق وخطوط السكة الحديدية، لكن يمكن فهم التصميم كتجريد معماري يربض على قوامٍ مجرّد (تضيف حديد تجريدًا تزيينيًّا حيث تدفع بياض سطح المحطة الأخيرة نحو مرآب السيارات بصورة تشبه السووش 'العلامة الشهيرة لماركة نايكي الرياضية'). باختصار؛ القوى هنا مُتخيلة بقدر ما هي مُنتزعَة، ويمكننا أن نحاجُّ وفق المنطق نفسه فيما يخص متجهاتها المجدولة التي تزيّن بناء ماكسي MAXXI. فوق ذلك، وعلى القدر نفسه في العمارة والفن، أصبح الاستقراء المزعوم للمخطط من موقعه عملية مألوفة، حيث اعتُمد كطريقة لتجنب الاعتباط أولًا ليتحول تاليًا إلى اعتباط بحد ذاته[16].

إن الانشغال بهذه القوى يدلل على سوابق تاريخية لدى حديد؛ سوابق غيّبها اهتمامها بالسوبرماتية والبنائية في سياق قراءة أعمالها، ونعني هنا: العمارة المستقبلية والتعبيرية. تلمّح حديد إلى ميولها هذه بعض الأحيان بلغتها الخاصة كما تشير ملاحظاتها على أول مبنى حمل توقيعها «محطة الإطفاء ڤيترا»: المبنى بأكمله حركة مجمّدَة، يمكن أن يدب فيه النشاط في أيّ لحظة، وهي تطالب عمومًا «بصورة جديدة للحضور المعماري» الذي يحمل «خصائص ديناميكية مثل السرعة، الحدّة، القوة، والاتجاه»[17].

صرّح النحات المستقبلي أومبرتو بوكيوني Umberto Boccioni عام 1912 قائلًا «دعونا نفكك بنياتنا، ونضع البيئة المحيطة في داخلها. نحن



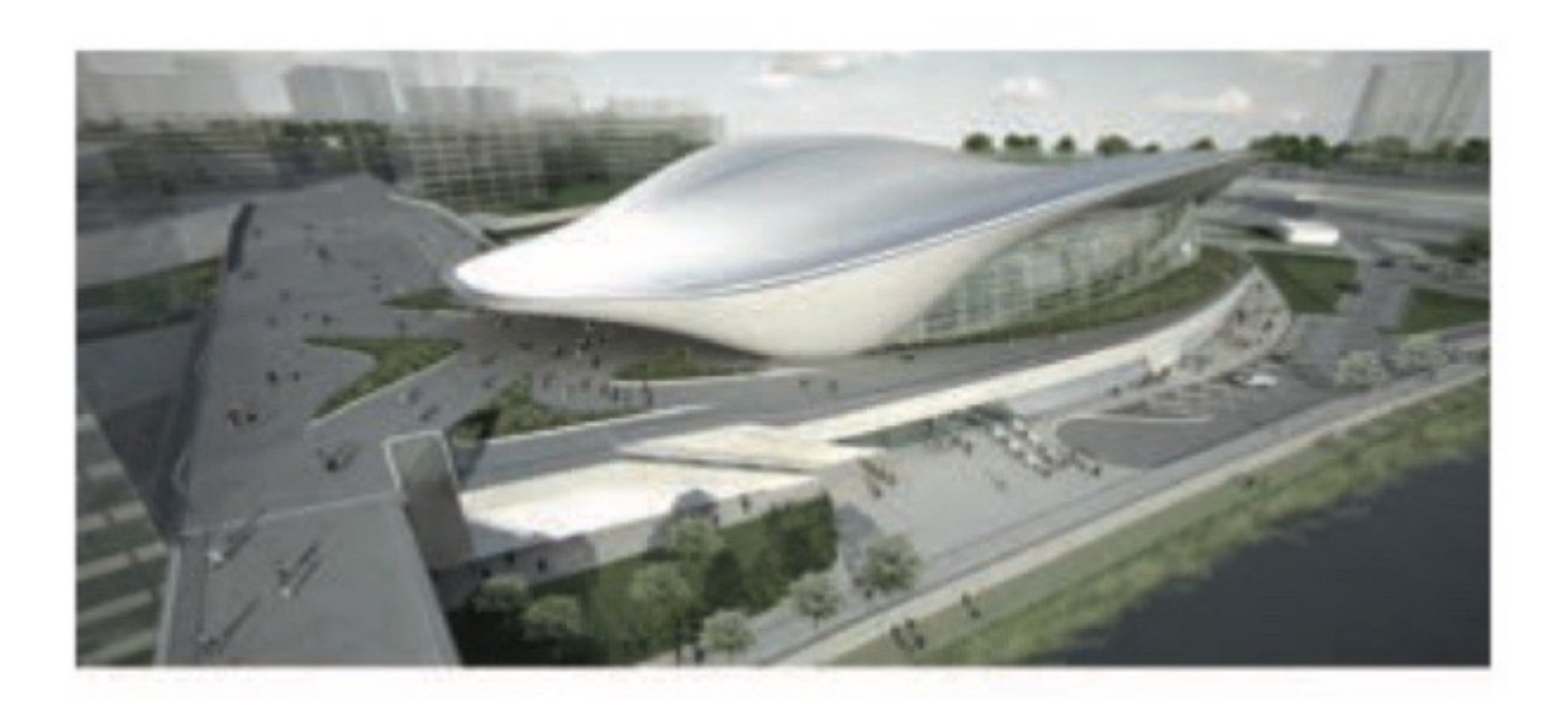
مرآب السيارات والمحطة النهائية، ستراسبورغ 1998-2001

نعلن وجوب أن تشكل البيئة المحيطة جزءًا من الكلّ اللدن (اللدونة في العمارة تستخدم لوصف وجود ثلاثي الأبعاد أو منحوت للمبنى. م)، أن تكون عالمًا بذاته له قوانينه الخاصة: وهنا يمكن أن يقفز الرصيف ويحط على طاولتك، أو يمكن لرأسك أن يعبر الشارع، بينما يجدل مصباحك شبكة من الخطوط الجصية المستقيمة من منزل إلى التالي»[18]. بقدر ما فعل أي معماري منذ ذلك الوقت، استجابت حديد لهذا النداء المستقبلي لفتح الهيكل على الحيز المكاني، ولتأويل معنى الجزء الداخلي والجزء الخارجي من البناء، ولتكثيف «البنية» و«الظروف المحيطة» على السواء. تبدو المتجهات المستوية في رسوماتها وأبنيتها دون ريب وكأنها تنطلق محلقة من وعاء مستقبلي زاخر بالأشكال.



ملحق متحف أوردروپغارد، قرب كوپنهاجن 2001-05

فضلًا عن أن البُعد البنائي يقيّد المظهرَ السوپرماتي الجويّ في أعمالها المبكرة إلى حدٍّ ما، ثمة بعدٌ تعبيري في أعمالها اللّاحقة يسيطر على المظهر المستقبلي الديناميكي إلى حدٍّ ما أيضًا. بعض التشكيلات الهندسية المفعمة بالحيوية التي طرحتها حديد منذ مشروع محطة إطفاء ڤيترا، تمت نمذجتها باستخدام مواد كتلية ثقيلة كالإسمنت، ثم انحازت أكثر فأكثر إلى النحت التعبيري ذي الأحجام الضخمة. فعلى سبيل المثال، ينطوي المخطط التفصيلي، الأنيق والمتماسك في آن، لمعرض الحدائق الإقليمي Landesgartenschau (1996-99)، وهو عبارة عن صالة عرض ومركز أبحاث في ڤايل أم راين Weil am Rhein- ألمانيا، على بنية تجمع بين السرعة المستقبلية والنمذجة التعبيرية (فهو يقطع عبر المشهد الطبيعي ويلقي بثقله عليه أيضًا)، وينطبق ذلك على الملحق الذي صممته لمتحف أوردروپغارد Ordrupgaard قرب كوپنهاجن (2001-05)، مركز شركة BMW الشهير



الرسم الهندسي لمركز لندن الحياة المائية 2005-11

(2001-05)، إضافة إلى أبنية جديدة أخرى. تتضمن مشاريعها الحاليّة مجمعًا لوسائل الإعلام في پو Pau- فرنسا، محطة قطار في ناپولي، ومركز الحياة المائية لأولومپياد لندن، وتستحضر كل هذه المشاريع اهتمامات مستقبلية بالإعلام و/أو بالحركة. إلا أن حديد نمْذَجتهم بصورة أشكال تعبيرية متعددة، وحين تطغى نمذجتها التعبيرية على ديناميكيتها المستقبلية يسفر ذلك غالبًا عن صورة سكونية[19].

لا تنبئ أبنية حديد عن الحركة بقدر ما تمثلها – إنها، أي الأبنية، «حركة مجمّدة» بالتحديد- وزيادة على كونها تَضاعُف مناظر متحركة طليقة، تخلق هذه الأبنية تسلسلًا من المنظورات الجامدة[20]. ڤيترا على سبيل المثال، هي مشروع نُفذ كما رسم عمليًا دون أيِّ زخارف؛ مجموعة كتل من المنظورات البارزة والواضحة، كما تشير الأجزاء الداخلية لمتحفها في سينسيناتي وروما إلى مصفوفة من المناظر المصممة، متشابكة لكنها ثابتة، وتعبّر عن تصميم متناغم كحال كل ما يحيط بها[21]. لقد بيّنت الأدنوية منذ زمن طويل أن الأجسام البسيطة تدفعنا للتحرك حولها كيفما اتفق؛ لنختبر غالبًا الأشكال المثالية وفق مفهومنا إزاء الأشكال العارضة والطارئة التي تخلقها تصوراتنا.

للمفارقة، لعل حديد تأسر زوارها من النظارة بتشكيلاتها الهندسية المعقدة أكثر مما تحفزّهم[22]. فوق ذلك، ورغم ما تتصف به وسائطها الرقمية والتصويرية من خفة، غالبًا ما يوجد ثقل في المواد والكتل المستخدمة في أعمالها. تضاد هذه النتيجة التباهي بالطابع اللامادي لعملها، وهذا ما يدفع المرء للتساؤل حول معنى إعادة التفكير بالصورة المعمارية.

«ما هي مميزات المعالجة الرسومية من ناحية نمط التمثيل وليس من ناحية موضوع التمثيل»؟ يسأل شوماخر. إنه لسؤال عظيم؛ سؤال لا يقتصر على العمارة المعاصرة وحسب (بل لعله الأحجية الإبستمولوجية الرئيسة في الثقافة البصرية اليوم)، غير أنه مع ذلك يصرف أنظارنا عن السؤال الأهم لأن حديد، ورغم التعقيد الشكلي في الأمرين (النمط والموضوع)، تميل لأن تخسف تمثيلها إلى مجسماتها. يظهر ولا ريب أنها تستخدم التكنولوجيا الرقمية لتقليل القيود المادية والاعتبارات الإنشائية قدر ما تستطيع، بما يمكنها من القفز من الرسم إلى البناء مباشرة قدر الإمكان. يشكل هذا الإدغام علامة فارقة تميّزها عن أيزنمان الذي سعى إلى تكثيف تحولات كهذه دون أن يختزلها حتى في معالجته للمسقط المحوري بهدف خلق نماذجه المعمارية الأولى لتبدو وكأنها تلقائية دون تدخل ظاهر من طرف أي مصمم (يتبدى هنا تأثّره بسول لي ويت Sol LeWitt الذي كتب مقولة ذاع صيتها عن فنّه المفاهيمي: «تصبح الفكرةُ آلةً تخلقُ الفن»)[23]. من جهتها، تعالج حديد المنظور بطريقة أكثر تطرفًا، وأيًّا كانت درجة تشويهها ومعالجتها للمنظور، فهي لا تزال تمنح امتيازًا للفرد ذي الصلة حيث يبقى الفنان والمشاهد في بؤرة التمثيل الذي سيؤول إلى بناء. باختصار، يناقض أسلوب حديد (وسواها من المشتغلين بالتصميم الرقمي) مُقترح أيزنمان حول تنحية الفرد ذي الصلة أكثر ممّا يعززه، وفي هذا الخصوص على الأقل ينكفئ الاتجاه التهديمي في العمارة الطليعية بدلًا من أن يتطور.

في النهاية، ما الذي نخلص إليه، من الناحية السياسية، في هذا التآلف مع المستقبلية والتعبيرية؟ فيما يخص المستقبلية، ليس من السهل نسيان احتفائها الباهر بالقوة وهجمَتها العدمية على الثقافة وليس هذا بالأمر المستبعد دائمًا. أما التعبيرية فتبدو ملائمة اليوم على نحو مثير للدهشة، إذ جرى التغاضي عن قيمها التعبيرية، بل تشجيعها في عالم الرأسمالية النيوليبرالية. قد لا تعتبر هذه مشكلات بالنسبة لحديد (في جميع الأحوال ليست هذه مشكلات بالنسبة لغيرها أيضًا)، لكن لا يمكن استبعادها دون إخضاعها للبحث. ثم ما هو مصير النزعات الحداثوية التي تكتشفها؟ لقد نقلت حديد الرؤى اليوتوبية للسوپرماتية والبنائية إلى ميدان العمران الفعلي حيث تُحقق حلمها، غير أنها حرَفتها عن مسارها بفعلها هذا؛ فأبعدت السوپرماتية عن تحررها الراديكالي، وأبعدت البنائية عن نقدها المادي. لا يمكن في هذا السياق تحميل حديد وحدها وزر تقلباتٍ حدثت قبل وقت طويل، وفي استقراء أخير، يمكن القول إنَّ صلتها بكل هذه النزعات الحداثوية تزيينية أكثر منها تهديمية: تصميم توجهات مستقبلية، بنًى سوپرماتية، أشكال تعبيرية، وتركيبات بنائية، طورتها معًا بما يتفق مع مقتضيات عصر الكومبيوتر. بالنتيجة، ليست حديد معمارية تهتم بالشكل تتخلق أفكارها من طبيعتها المندفعة، وإنما مصممة ذات أسلوب خاص ينتج أشكالًا معقدة وجامدة. وفي هذا الصدد، من الجائز القول إنَّ حديد أقرب إلى عمارة ما بعد الحداثة منها إلى الفن ما بعد الحداثي في معظم أعمالها، والفرق هو أن المقومات التي تستند إليها في محاكاة الأعمال الأخرى ليست طرزًا تقليدية وإنما تشكيلات حداثية. في الختام، قد لا يمكن تبرئة حديد من الاتهام الذي أطلقه المنظّر پيتر بورغر Peter Bürger قبل وقت طويل ضد المشروع النيو- طليعي في عمله Theory of the Avant-Grade (1974): «أن تفشل في نقده، كما سبق وفعلت الطليعية التاريخية، شيء، لكن أن

تكرر مثل هذا الخطأ -والأدهى من ذلك، أن تعوّض هذا النقد بصورة طراز- فإنك تخاطر في تحويل الأمر إلى مهزلة»[24]. بهذه الطريقة على وجه التحديد تصبح النيو-طليعية ملمحًا دالًا.

يقودنا ذلك إلى النقطة الختامية. عندما ألح بانام على استعادة المستقبلية والتعبيرية كموجِّه لعمارة عصر الآلة الثاني (حقبة الپوپ التي تميّز فيها)، تأتّى فعله هذا من إحساسه بضرورة أن ينشغل المعماريون، كما فعلت الحركات ما قبل الحرب حسب اعتقاده، بتصوير التقنيات الجديدة. يمكن اعتبار حديد، من هذه الزاوية على الأقل، بانامية معاصرة، مصممة نموذجية لعصر الآلة الثالث: عصر الكومبيوتر. ثمة نبرة في أدبيات حديد تحاجُّ بأن ما انطوت عليه أعمالها من منحنيات، طبقات لونية متراكبة، وتأويلات قد استشرفَ معاييرَ للتصميم أصبحت قابلة للتطبيق باستخدام البرامج الرقمية الحديثة فقط، وأن دعواتها الرؤيوية حفّزت تحوّل هذه التطورات التكنولوجية إلى كيان ملموس (كتب شوماخر عن «تضخم الجدل» بين مخططاتها المعمارية والأدوات الحوسبية) [25]. إلى جانب غيري، تُعرّف حديد بالمحصلة كمعمارية رئيسة في العصر الرقمي[26]. هذا الموقع الذي احتلته مُقلق من الناحية الأيديولوجية، وقد دفع أقرانها إلى الإدلاء بآراء إشكالية حول المغزى الأساس للعمارة المعاصرة (يؤكد شوماخر «أكثر من أي وقت مضى، ستدور مهمة التصميم المعماري في فلك التعبير الشفاف عن العلاقات في سبيل التكييف والتواصل»)[27]. وفقًا لما يقوله بعض المتحمسين للإعلام الجديد، فإن الابتكارات المهمة للحداثوية مثل المونتاج قد استوعبتها برامج الكومبيوتر؛ شأنه شأن الكثير من الإمكانيات التقنية، وقد ساهم هذا النوع من الحجاج في وضع حديد على رأس قائمة المصممين الطليعيين. كتب بيتسكي «أسلوب علمها الآن هو تلك الشاشة التي تجمع تدفقات البيانات وتحيلها إلى لحظات من الضوء والعتمة»[28]. هل

هذا كل ما يعنيه تطوير «المشروع الحداثي غير المكتمل؟»[29] لنأمل ألا يكون هذا هو السياق الأول والأخير «لحقول جديدة في البناء».

هوامش الفصل الخامس

1. مقتبس عن كتاب زها حديد:
The Complete Buildings and Projects (New York: Rizzoli, 1998): 24.
يضم دليل معرضها في غوغنهايم Guggenheim (المعنون: زها حديد) مقالات مفيدة لـ: جِرمانو سيلانت Germano Celant، جوزيف جيوڤاني Joseph Giovanni، ديتليف ميرتينز Detlef Mertins، وباتريك شوماخر Patrik Schumacher.
2. Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age* (London: The Architectural Press, 1960).
حول قبول البنيوية في العمارة ذلك الوقت، انظر:
Stan Allen and Hal Foster, "A Conversation with Kenneth Frampton," *October* 106 (Fall2003);
حول قبولها كنتيجة طبيعية في الفن، انظر الفصل العاشر. لم تصل السوبرماتية إلى طريق مسدود تاريخيًّا: جمعت نماذج من رسومات مالڤيتش وبقيت في أوروبا الغربية بعد عرضها في برلين عام 1927، كما أن إل ليسيتزكي كان نشطًا في الغرب ككاتب ومحرر ومحاضر.
3. إذا ثبتت صحة هذه العلاقة، فتلك مسألة تتطلب الانتباه لما يليها. أشير هنا إلى تمييز قديم بين ضربين من ما بعد الحداثة، الذي طُرح للمرة الأولى في :
Hal Foster, ed., *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Seattle: Bay Press, 1983).
4. Kasimir Malevich, "Non-Objective Art and Suprematism" (1919).
توجد عدة ترجمات، وقد استخدمت تلك الواردة في:
Larissa Zhadova, Malevich: *Suprematism and Revolution in Russian Art 1910–1920* (London: Thames & Hudson, 1982).
5. *Zaha Hadid* (1998): 68, 24.
6. Aaron Betsky, "Beyond 89 Degrees," in *Zaha Hadid* (1998): 9.
7. Patrik Schumacher, *Digital Hadid* (Basel: Birkhäuser, 2004): 5.

8. *Zaha Hadid* (1998): 19, 20.

9. المصدر السابق: 82.

10. المصدر السابق: 20.

11. المصدر السابق: 126، 130.

12. Schumacher, *Digital Hadid*: 17.

حسبما يشير شوماخر؛ يمكن لهذه الاعوجاجات أن توحّد الحيز المكاني. في هذا الصدد، تمثل حديد جزءًا من المنعطف النيو-باروكي في العمارة المعاصرة، وهو ما سأسلط عليه الضوء بإيجاز في الفصل السابع.

13. *Zaha Hadid* (1998): 135.

14. المصدر السابق: 74.

15. مع اتساع نطاق المشاريع لدى زها حديد، تحول اهتمامها إلى ناطحة السحاب (بالنظر إلى تفضيلها السابق للمحور الأفقي، يصبح الأمر مربكًا). للاطلاع على ما دار في مكتبها حول هذا التوجه، انظر:

Patrik Schumacher, "The Skyscraper Revitalized: Differentiation, Interface, Navigation," in *Zaha Hadid* (New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2006): 39–44.

16. إذا كان آيزنمان قد حدّث هذه العملية، فإن غريغ لين جعلها شبه أتوماتيكية من خلال التوليد الرقمي للتصميمات. سأستعرض في الفصل السادس علاقة مختلفة للعمل الميداني كما طرحها ديلر سكوفيديو + رينفرو.

17. المصدر السابق: 133، 64. تسمية «الحركة المجمّدة» هي من قبيل التلاعب بالتعريف الشهير للعمارة «كموسيقا مجمّدة»، وينسب هذا التعريف عادة إلى غوته في «محادثات مع إيكرمان» (المنشور عام 1836)، رغم أن شيللنغ استخدمه قبل ذلك في عمله فلسفة الفن (المنشور عام 1802-03).

18. Umberto Boccioni, "Technical Manifesto of Futurist Sculpture," in Umbro Apollonio, ed., *Futurist Manifestos* (London: Thames & Hudson, 1973): 63.

يشير بوكيوني هنا إلى ما يمكن أن يكون عليه صاحب النزعة المستقبلية حقيقةً، وهو أكثر إقناعًا من أنتونيو سانت إيليا (الذي أُجبر على الانضمام إلى الحركة). يستخدم بوكيوني أيضًا إسقاطات متعامدة للشكل ثلاثي الأبعاد في عمله النحتي.

19. على سبيل المثال، مجمع الميديا في پوومركز الحياة المائية في لندن اللذان صممتهما يشبهان مقاعد عملاقة أورخويات الماموث (انسجامًا مع الافتتان بالبيومورفولوجي «علم تشكل المتعضيات الحية» في أوساط المصممين الرقميين). تشديدها الحالي على الصورة (في مشاريعها في الشرق الأوسط والأقصى خاصةً) ينحي التزامها بالتجريد جانبًا، ويجعل أسلوبها المعماري متوافقًا مع العمارة النحتية لغيري.
20. إعادة التفكير هذه في العمارة فيما يتعلق بالزمانية تشير إلى احتمالية تأثّر زها حديد بمعلم شاب آخر في الجمعية المعمارية هو برنارد تشومي خلال سنوات دراستها هناك. أدخل ريتشارد سيرّا الزمانية إلى عالم النحت تحديدًا كي يصدّع مكانته بوصفه صورة للكينونة.
21. لم تصمم زها حديد معارض أو عروضًا فخمة وحسب، بل مواقع لفنون الأداء (الأوبرا وسواها).
22. لا يحتاج المرء هنا إلى أن يحيل إلى الأدنوية، فهذا التضارب قائمٌ سلفًا في العمارة الحديثة، كما في ڤيلا ساڤوي Villa Savoye التي وصفها لو كوربوزيه: «في هذا المنزل، نتعامل مع متنزّه معماري حقيقي يتحفنا على الدوام بمناحٍ متنوعة، غير متوقعة، وأحيانًا مدهشة. من المثير للاهتمام أن تحصل على هذا القدر الكبير من التنوع إذا نظرت من نقطة تسمح لكل برؤية المبنى تمامًا ورأيتَ نموذجًا بالغ الإتقان من الأعمدة والعوارض». انظر:

(*Oeuvres Complètes*, vol. 2 [Basel: Birkhäuser, 2006]: 24).

23. Sol LeWitt, “Paragraphs on Conceptual Art,” *Artforum* (Summer1967): 80.

Peter Eisenman, “Notes on Conceptual Architecture” (1971), in *Inside Out: Selected Writings, 1963–1984* (New Haven: Yale University Press, 2004).

حول قضايا التحولات المذكورة، انظر:

Robin Evans, *Translations from Drawing to Building and Other Essays* (London: Architectural Association, 1997).

Stan Allen, *Practice: Architecture Technique + Representation* (New York: Routledge, second edn, 2009).

24. Peter Burger, *Theory of the Avant-Garde* (1974), transl. Michael Shaw (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).

رغم أني انتقدت نموذجه في:
The Return of the Real (Cambridge, MA: MIT Press, 1996).
فإنه يبدو مناسبًا لهذه الحالة.

25. Schumacher, *Digital Hadid*: 7.

26. كحال غيري، انجذبت زها حديد إلى التصميم الشامل الذي يتضمن في حالتها علامة «Z» على سلسلة من الفضيات، المفروشات، المجوهرات والنموذج المبدئي للسيارة المستقبلية. الأيقنة في عصر الآلة الثانية بدهية (صوامع حبوب، ناطحات سحاب، جسور، عابرة محيط منتظمة، وهلم جرّا)، ولكنها ملتبسة في عصرها الثالث: كيف يمكن أن تجعل التقنيات المعاصرة مرئية، ناهيك عن أيقنتها؟ تبدو سووشات حديد قديمة؛ إذ أننا نعود بشكل ما إلى الماضي حيث منزل المستقبل الذي ذكرناه في الفصل الأول.

27. Schumacher, "The Skyscraper Revitalized": 44.

ينطوي ذلك على تلميح مفاده أنه قُدّر على التصميم ألا يزيد على مخطط بياني صارم. (المزيد حول ذلك في الفصل الحادي عشر).

28. Betsky, "Beyond 89 Degrees": 13.

حول المونتاج في الكومبيوتر، انظر:
Lev Manovich, *The Language of New Media* (Cambridge, MA: MIT Press, 2001).

29. Schumacher, *Digital Hadid*: 20.

استعمل يورغن هابرماس هذه العبارة للمرة الأولى في بداية العقد الثمانيني، وأسوة بزها حديد (انظر أول اقتباس لها في هذا الفصل)، كيّف داعموها هذه العبارة لوصف أسلوبها. مع أن مصطلح هابرماس هو «الحداثة» وليس «الحداثوية». قد يبدو هذا الإخفاق في المحافظة على المصطلح بسيطًا، غير أن يشير إلى انفصال الحداثوية عن المشروع الأضخم للحداثة: انفصال يختزلها إلى مجموعة مصنفات عن الطرز، بما يجعلها أقل قدرة على الاشتباك مع قيم الحداثة، ناهيك عن سيرورات التحديث، بطريقة نقدية.

6

آلاتٌ ما بعد حداثية

عن بُعد، يبدو معهد الفن المعاصر في بوسطن ICA (2002-06) مبنًى متواضعًا تقريبًا. صندوق بسيط على المرفأ متناسبٌ مع بضعة أبنية أخرى قائمة هناك تحاشى مصمموه أن يبدو منحونة أيقونية؛ المظهر الذي تبنّته عدة متاحف للفنون مؤخرًا. لكن عندما نتحرك حول الحافة البسيطة للمبنى، ونرى كيف تمتد كابولاته* فوق الممشى العام في بوسطن، تأخذنا الدهشة بمظهره المادّيّ. من نقطة النظر هذه، يُمكننا استيعابُ المخطط المفصل للتصميم بصورة شاملة. في واقع الأمر، قام المعماريون ديلر سكوفيديو+ رينفرو (دس+ ر) بجرّ الممر الضيق للممشى المائي إلى سُدّة واسعة من الألواح الخشبية التي اتجهوا بها صعودًا لخلق درج مسقوف للعروض المقامة خارج المبنى[1]. ومن زاوية الدرج هذه يمكن قياس ارتفاع الطابق الأول ذي الواجهة الزجاجية، الذي يضم نوافذ دفع رسوم الدخول، «مختبرًا للفن»، متجرًا، ومقهى. يستمر الخط القُطري في الخارج باتجاه الأعلى ليحدد الطابقين الثاني والثالث المكسوين بواجهات زجاجية أيضًا، حيث يوجد المسرح،

(*) الكابول Cantilever: عنصر إنشائي صلب مثل الجائز أو البلاطة، مثبت من أحد طرفيه (الذي يكون عموديًّا عادة) ويبرز عن الطرف المثبت باتجاه أفقي. (المترجم)



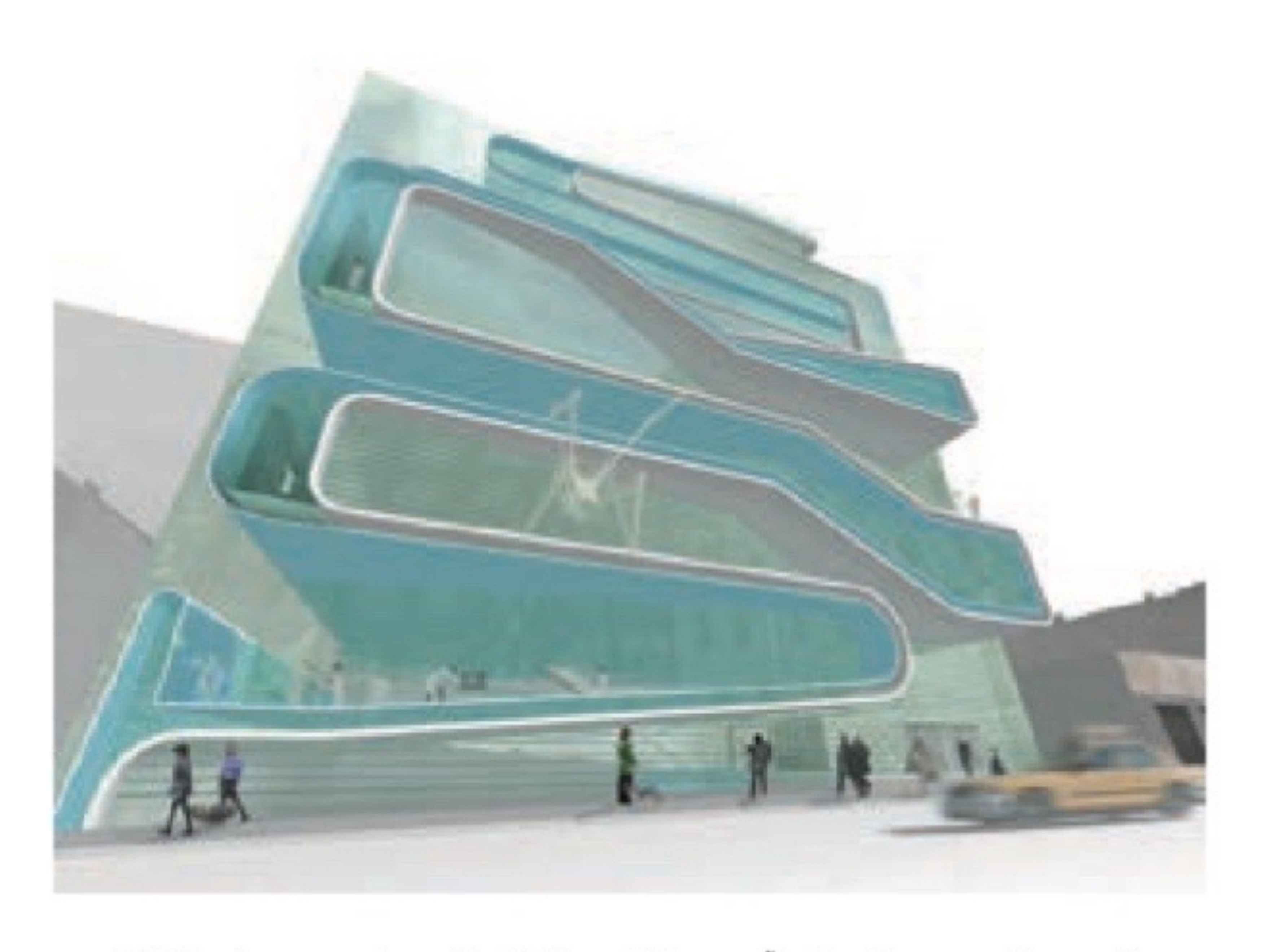
معهد الفن المعاصر، بوسطن 2002-06. © Iwan Baan.

«استوديو رقمي Digital Stodio»، مركز تعليمي، مكاتب، ومدرّج (وهذا الأخير هو امتداد داخلي للمدرج الخارجي المسقوف، ويطل مباشرة على المرفأ). وأخيرًا، يشكل الطابق الثالث دعامة لصالات العرض الموجودة في الطابق الرابع؛ ساحة مربعة مساحتها 17,000 قدم مربعة وخالية تمامًا من الأعمدة مع أرضية من الإسمنت المصقول مكونة من مربعات مساحة كل منها اثنا عشر قدمًا، وأسقف مساحة كل منها ست عشرة قدمًا، إضافة إلى الكوّات السقفية والسكريمات (مادة منسوجة ثقيلة وخشنة تستخدم لتدعيم البناء. م)، ويشكل هذا الجناح النيو- ميسياني معلمًا مضيئًا تتقاطع عنده المدينة والماء والسماء (الممر المزجج الناتئ فوق الممشى الخشبي يتيح رؤية المرفأ بصورة مستمرة دون عوائق).

عُلقت غرفة الميديا وكأنها قمرة قيادة في سفينة فضائية برمائية، وهي عبارة عن إسفين من الدرجات الواسعة وشاشات الكومبيوتر، يمتد نزولًا إلى

نافذة طويلة تطل على المياه في الأسفل. هنا يكتمل تحلّق المبنى حول نفسه؛ صعود متدرج من المرفأ، الزوايا الدقيقة التي تحدد أحجام أجزائه، والرجوع في انحدار شديد نحو المرفأ[2]. تطبيقات مثل الميلانات، الأشكال اللولبية، والتحلقات هي سمات واضحة في التصميم الحديث. فقد أبرزت زها حديد الميلانات في تصميمها لمركز الفن المعاصر في سينسيناتي، بينما استخدم رِم كولهاس الشكل اللولبي في تصميمه لمكتبة سياتل العامة والتحلق في تصميمه لمبنى التلفزيون المركزي CCTV في بكين. قبل تصميمهم لمبنى معهد الفن المعاصر ICA في بوسطن، وضع استوديو (دس+ ر) مخططًا لمتحف آي بيم للفن والتكنولوجيا Eyebeam Musuem of Art and Tachnology في نيويورك، تبرز فيه العارضات المثبتة من طرف واحد بصورة دراماتيكية. وإذا أخذنا في الحسبان برنامجًا معماريًا يطالب بفضاءات مخصصة للعرض والإنتاج معًا، آثر المعماريون نسج نمطين من الفضاءات معًا: لوح ثنائي الطبقات مصنوع من الألياف الزجاجية والإسمنت، مسحوب من الشارع باتجاه الأعلى، متخذًا مسارًا متموجًا من اليمين إلى اليسار ليشكل كل طابق على حدة، حيث تصبح الأرضية جدارًا ويعود الجدار إلى الأرضية عند الالتفافات، وبهذا يحتضن المبنى كلا النشاطين (العرض والإنتاج) بطرق متعددة.

رغم أن المشروعين يختلفان من ناحية المظهر –آي بيم في مجمله انثناءات بينما معهد الفن المعاصر في مجمله زوايا– فإنهما يتشاركان المنطق نفسه في الانسياب والالتفاف المنغلق. فضلًا على ذلك، يستجيب كل من المشروعين لإشكالٍ أساسي حاول كلاهما تحويله إلى ميزة: في مشروع آي بيم، تمثلت المعضلة في برنامج معماري نصفه متحف ونصفه الآخر مشغل، في حين كان معهد الفن المعاصر متحفًا مكرسًا لترويج الفن لكنه بني على واجهة مرفأ تشكل بذاتها مصدر إلهاء (لا يعني ذلك أن الأسلوبين على قدر



الرسم الهندسي لمتحف آي بيم للفن والتكنولوجيا، نيو يورك 2002

كبير من التضارب). يعلق ريكاردو سكوفيديو على ذلك بقوله «أراد المتحف أن يستدير إلى الداخل، وأراد الموقع أن يحرك المبنى إلى الخارج. لقد اقتضى ذلك أن يكون للمبنى مشهدًا مزدوجًا»[3]. وتضيف إليزابيث ديلر «ما أنتجه المعماريون بالمحصلة» هو «مجسم واعٍ لذاته.. يريد أن يكون محط الأنظار» و«آلةً للمشاهدة»[4]. تبدو العبارة الأخيرة حداثية في كفاءتها البراغماتية -إذا كان المنزل، حسب لوكوربوزيه، هو «آلة نعيش فيها»، قد يكون المتحف بالمثل آلةً للمشاهدة- لكنها تلمح إلى منعطف ما بعد حداثي في التفكير يتخيل العمارة كذاتٍ تعويضية؛ ذات تمتلك ميولًا استعراضية وتلصصية ينبغي استغلالها (لاحظ أن، حسب ديلر، هذا المتحف «الواعي لذاته» «يريد» أن ينظر وأن يكون محط الأنظار في آن).

غالبًا ما استرشد استوديو (دس+ ر) بوهم «العمارة كذات» هذا في عملهم. في حين نقل مصممون من أمثال زها حديد التمثيل إلى المجسم المعماري أحيانًا، أبرزَ استوديو (دس+ ر) جانبًا من المخيلة في المبنى نفسه. طُبق هذا المنهج وفق برنامج معماري في سلو هاوس Slow House (1991)؛ مخطط لمنزل مطلّ على الشاطئ في لونغ آيلند Long Island، نيويورك، وقد صُمم ليبدو بأكمله مشهدًا يجذب الناظر: مُتجّه المدى البصري ينحني ويتسع من مدخل ضيّق إلى نافذة زجاجية ضخمة تبعد مئة قدم (بحيث يتكرر المشهد على جهاز عرض ينقل مقاطع ڤيديو حيّة للماء) [5]. بعد ذلك بخمسة عشر عامًا، طُبقت هذه الفكرة المعمارية على نحو أكثر تعقيدًا في تصميم معهد الفن المعاصر- بوسطن بصورة «لمحة eyebeam». فمن ناحية، لم يرد المعماريون هنا إرباك «توقعات زائري الموقع من السياح» وحسب (كما فعلت شاشة عرض الفيديو في سلو هاوس)، بل «بعثرة المناظر» ضمن المتحف أيضًا (على طول المبنى، عبر المبنى، في أعلى المبنى وهكذا)، وفي حديثها عن هذه الخطوط المُتخيّلة بين المُشاهِد والمُشاهَد تقول ديلر: «هي دائمة مجزوءة وخاطفة، إنها تتبعك وتختبئ منك» (لاحظ ذيتَنة subjectivizing العمارة مجددًا هنا)[6]. في الوقت نفسه، يضيف تشارلز رينفرو أن استوديو (دس+ ر) تصوّر المتحف «كأداة إثارة بصرية» بحد ذاتها، فعلى سبيل المثال، تعمل غرفة الميديا المعلقة على واجهة المرفأ «كمصوّب»*، تمامًا كما يعمل المصعد الضخم المغلف بالزجاج في قلب المبنى، حيث يبدو الأفق من الممر المحاذي للمرفأ بانوراميًا[7].

على امتداد الالتفاف إلى الأعلى انطلاقًا من المرفأ، ثم حول المتحف وخلاله، ثم نزولًا بعد ذلك: تجميع المشاهد بهذه الطريقة هو ما يجعل

(*) viewfinder المصوّب: جهاز يوضع على آلة التصوير ويُظهر مجال رؤية العدسة. يستخدم في تأطير الصورة وضبطها. (المترجم)

متحف الفن المعاصر- بوسطن متاحًا يسهل الوصول إليه ويقيده إلى الوراء في آن واحد. ذكيةٌ هي فكرة العمارة كمصفوفة بصرية، لكنها تثير المخاوف على مستويين اثنين. أولًا: في مجازِ «آلة للعيش»، يبقى المنزل بيئة لحياة الناس، وفي مجاز «آلة للمشاهدة»، يصبح المتحف شبه إنسان بحد ذاته. لقد أُعدّ هذا المشروع بناء على المفهوم الحداثي للفيلم «كعينٍ سينمائية»* تعويضية، بطله إنسان جديد يعرف «بالإنسان مع الكاميرا الفيلمية»، وعليه؛ ينطوي هذا المتحف المصمم كشخص مفترض خارق على تحوّل ما بعد حداثي؛ وكأنه يمكن للعمارة أن تمارس فعل المشاهدة نيابة عنّا. تحت ستار تحفيزنا، تقوم العمارة – المُخيِّلة إذن بإزاحتنا تقريبًا كمشاهدين مُشاركين. ثانيًا؛ إن متحفًا يؤكد بإصرار أنه مخوّل باهتماماتنا البصرية قد يضعه في تحدٍّ مع الفن في ميدانه الخاص: رغم أن صالات عرض الفنون مُنحت الموقع الأبرز في الجناح الكابولي، لكنّه قد تبدو ثانويةً قياسًا إلى الفعاليات الجارية في فضاء المبنى. من هذه الناحية، يمثل معهد الفن المعاصر-بوسطن ربما مرحلة جديدة في عقدة العمارة- الفن: إذا كانت العمارة قد انحدرت لتنافس الفن على مستوى الأيقنة النحتية كما في غوغنهايم بيلباو، أو على مستوى المدى المذهل كما في تيت مودرن Tate Modern، فإنها هنا تتنافس مع الفن في المضمار البصري؛ المضمار المميز للفنانين التشكيليين. في وجود الممر الخشبي، المدرج، والمسرح، يؤكد معهد الفن المعاصر- بوسطن على وظيفته الأدائية، وهذا أيضًا حقلٌ تفوق فيه هؤلاء المعماريون، لكنهم قد يشعرون مع ذلك، كحال الفنانين الذي يفكرون في المبنى كمسرح و/أو موقع، أنهم خاضعون له. يعلق سكوفيديو

(*) Kino-Eye: تقنية تصوير سينمائي طورها المخرج الروسي فيرتوف لالتقاط ما يعتقد أنه يتعذر رؤيته بالعين البشرية. تقنية Kino-Eye لا تسعى إلى تقليد كيفية رؤية العين للأشياء، بل تحاول تنشيط نمط جديد من الإدراك من خلال خلق فلم سينمائي جديد يتمثل في «التقاط لحظات خاطفة من الحياة وتحريرها معًا بشكل يجعل منها حقيقة جديدة لم تُدرك من قبل». (المترجم)



سلو هاوس *Slow House*، **لونغ آيلند 1991.**

قائلًا: «لقد بدأنا المشروع مع افتراض أن العمارة لن تكون منافسًا للفن ولن تكون مجرد خلفية محايدة. وعليه توجب أن تكون العمارة شريكًا خلاقًا»[8]. الشراكة هنا هي افتراض إذن، وقد لا تكون هذه العلاقة موضع ترحيب من قبل الآخرين. هل بلغنا مرحلة تُعتمَد فيها تعددية التخصصات، إن جاز القول؛ كميزة بحد ذاتها؟[9]

قيل لنا أن «(دس+ ر) هو استوديو متعدد التخصصات، يدمج العمارة مع الفنون البصرية والأدائية»، وأنه مارس هذا الدمج بهمّة ونشاط شأنه شأن أيِّ مكتب آخر[10]. ينقسم العمل المشار إليه هنا إلى عدة جوانب بصورة عامة؛ مقاطع من وسائط إعلامية متعددة (يجري ذلك عادة بالاشتراك مع فرق فنية مسرحية وراقصة)، تركيبات فنية* خاصة بالمكان، صورٌ ومجسمات تولي اهتمامًا خاصًّا للرغبة، الجندر والإظهار، إضافة إلى مداخلات إلكترونية تمزج العمارة والميديا معًا. أحد الأمثلة المبكرة على العمل المسرحي هو The Rotary Notary and His Hot Plate (Delay in Glass) (1987)، الذي تم بالتعاون مع سوزان موساكوفسكي Susan Mosakowski، واستلهم فكرته من عمل مارسيل دوشامب Marcel Duchamp : The Bride Stripped Bare by Her Bachelors المعروف باسم («1915 «Large Glass-23). في عملهم، علق فريق (دس+ ر) مرآة ضخمة بزاوية تميل خمسًا وأربعين درجة فوق المسرح بهدف تقسيم مساحته عموديًّا إلى نطاقين بصريين، على غرار تقسيم مشروع Large Glass.

يمكن للمرآة أن تتحرك إلى الأعلى وإلى الأسفل، ويمكن للوحة جدارية أن تدور أيضًا، لتكون النتيجة «آلةٌ دائمة الحركة» من الأجسام، البدائل (قطع من مواد مرنة توضع على وجه المؤدي أو جسمه لتغيير مظهره خلال العرض. م)، والصور التي، على شاكلة Large Glass، تُبقي المؤدين في حالة من (الانفصال) المتواصل[11]. هذا الاستعمال البسيط للمرآة هو فعل معماري صرف، لأنها حولت مظهر المسرح إلى الشكليات الأساسية للتمثيل المعماريّ:

(*) فن التركيب Installation Art: مجموعات من التشكيلات الفنية تشمل خامات ووسائط متعددة مثل مزج الوسائط، فنون الفيديو، التراكيب الهندسية، الإنشاء الصناعي فضلًا على تأثيرات ضوئية أو صوتية أحيانًا. يحتل العمل الفني معظم مساحة صالة العرض، بحيث ينبغي على المشاهد السير عبرها كي ينخرط تمامًا في العمل الفني ويستوعبه. المشاهد هو المحور الرئيس للعمل بمجمله من مركزه إلى محيطه. (المترجم)



The Rotary Notary and His Hot Plate (Delay in Glass), 1987.
أداء متعدد الوسائط

الحركات التي تُرى على المسرح اعتُبرت كمخطط، والحركات التي تُرى في المرآة كمسقط رأسي. لقد استغل استوديو (دس+ ر) هذا التطبيق لتغيير مظهر المساحة المخصصة للرقص أيضًا في مشروع Moving Target (1996) الذي استند إلى مذكرات فاسلاف نغينسكاي Valsav Nijinsky، واستعرض حالات عاطفية مختلفة اعتبرت «طبيعية» و«مَرضِية»[12]. في مشروع inetria (1998) شارك استوديو (دس+ ر) بمقطع راقص؛ مقطع قدم استقراءً لتمثيلات مختلفة من الحركة بطريقة ترجع إلى الدراسات الفوتوغرافية التي تصور تغير الحركة في إطار زمني معين كما أجراها إدوارد مويبريدج Edweard Muybridge وإيتيان جول ماري Étienne-Jules Marey. بشكل عام، برزت عدة جوانب تستدعي الاهتمام من هذه العروض: عرض الرغبة والعاطفة على المسرح، وتصوير الحركة والعمل معًا. قد تبدو العمارة دخيلة

على مواضيع تحتل منزلة عالية في الفن ما بعد الحداثي كهذه، لكن، أن تُجاري خطابَ «الدمج» وإقحامَ تعدد الاختصاصات في هذه المشاريع هو من باب التلميح، في المقام الأول، إلى أن العمارة حاضرة دائمًا بطريقة ما –كإطار أو محيط غير مرئي- ومن باب تعطيل الاستخدام المعياري للعمارة من ثم عن طريق تدخل إشكالي. تتوسع بعض هذه الاهتمامات فيما يقدمه استوديو (دس+ ر) من تركيبات، صور، ومجسمات تنحو إلى استكشاف «الأعراف المكانية للحياة اليومية»[13]. أحد الأمثلة المبكرة في هذا الصدد مشروع The WithDrawing Room (1987)؛ حيث اقتطعوا أجزاء من المنزل السابق لمشروع كاپ ستريت Capp Street Project (مبنى للأعمال الفنية في سان فرانسيسكو) ووضعوها في أماكن جديدة.

مع اقتطاع أجزاء من الجدار، وتعليق الطاولة والكرسي من السقف، فُككت بنية الحياة المنزلية اليومية بأسلوب جراحي ودادائي* في آنٍ معًا. تناول مشروع Bad Press (1993-98) الحياة المنزلية أيضًا، مع التركيز على عمل النساء (العمل الذي خضع فيما مضى لدراسات تصوير تَغيّر الحركة في إطار زمني محدد، ونعني هنا، التأديب الصريح للإنسان العامل). في «مسلسل العمل المنزلي المتمرد» هذا (العنوان الفرعي للعمل)، حيث تمت تسوية قمصان بيضاء رجالية بالمكواة بشكل يبرز التواءات وانثناءات غريبة، ما يذكّر «بالمنحوتات التلقائية» لبراساي Brassaï ودالي Dalí، فضلًا على أن هذه الأشكال تستحضر الوضعيات المنقبضة للهيستيري، كما لو أن المرأة التي لم تتلقَّ أجر عملها قد انتقمت من رجلٍ أبيض اللون[14]. في تركيبٍ آخر

(*) الدادائية: حركة شعرية عبثية نشأت في سويسرا عام 1916 خلال الحرب العالمية الأولى. ترتكز الدادائية على عنصري السخرية والتحريض وهو ما ظهر في منشوراتهم الشعبية التي كانت توزع على الناس في ذلك الحين. استمرت الحركة حتى عام 1924 وولدت منها الحركة السوريالية. (المترجم)

على صلة بهذه الفكرة عنوانه In didestion (1995)، سمح استوديو (دس+ ر) للزوار بإعادة ترتيب الكيان الاجتماعي في المكان والمتمثل بطاولة عشاء مخصصة لشخصين. من خلال شاشات تفاعلية تعمل باللمس يمكن للمرء أن يمزج وويوفق بين شركاء مختلفين على الطاولة؛ شركاء من فئات طبقية وجندرية مختلفة، مع استمرار المحادثة نفسها لفترة طويلة ومملة. هنا مجددًا تدخلت العمارة في فضاء الحياة اليومية، لكنها كانت حاضرة هناك من البداية.

دفع استكشاف الحياة اليومية استوديو (دس+ ر) إلى إنتاج مجسمات أنيقة مثل مناشف تحمل أحرف رمزية (الأحرف الأولى من اسم شخص معين) وكؤوس زجاجية طويلة أُعطي كل منها منحنًى سورياليّ: بعض المناشف تعبر عن الصراعات الجندرية مثلًا، في حين استخدمت الكؤوس لتوزيع منتجات صيدلانية. إلى جانب هذه المجسمات (المتنافرة) التي تعبر عن الرغبة الخاصة والاشمئزاز، عرضت صورٌ مُبهَمة للعدائية والإغواء العلنيين كما في مشروع Soft Sell (1993) وهو عبارة عن صورة ضخمة رُسم عليها فم أنثوي مغوٍ، عُلِّقت على الواجهة الخارجية لمسرح عروض إباحية مهجور في الشارع اثنين وأربعين على الجادة السابعة. في التسجيل الصوتي، تغوي الشخصية الأنثوية الأثيرية المارّة بأسئلة من قبيل: «أنت! هل تريد تذكرة إلى الفردوس؟ أنت! هل ترغب في شراء قطعة أرض خالية في منهاتن؟» ختامًا، تعرّض استوديو (دس+ ر) لرموز السياحة وفضاءات السّفر أيضًا، فعلى سبيل المثال، ركّبوا مشروع Tourisms (1991) من 50 حقيبة سامسونايت، كل منها ترمز لواحدة من الولايات الأمريكية، عُلقت كلها من السقف في عشرة صفوف يضم كل منها خمسة، وقد فُتحت الحقائب لتكشف عن «دراسة في حقيبة السفر» حول المناطق السياحية ممثلة ببطاقات بريدية عتيقة (موطن طفولة رونالد ريغن في إيلينويز

مثلًا). إذا كان Toursims قد جلب لنا المناظر (وهو أيضًا يعمل كمعرض للسفر)، فإن العرض متعدد الوسائط الإعلامية Jet Lag (1998) قادنا إلى السفر. استعرض هذا التعاون حكايتين حول الترحال غير المألوف: عن جدّة أمريكية أخذت حفيدها في 167 رحلة عبر الأطلسي كي تتملص من أبيه، وعن بحار إنجليزي اختفى في مسابقة واحدة حول العالم بعد أن زود المسؤولين بمعلومات مزيفة عن مواقعه.

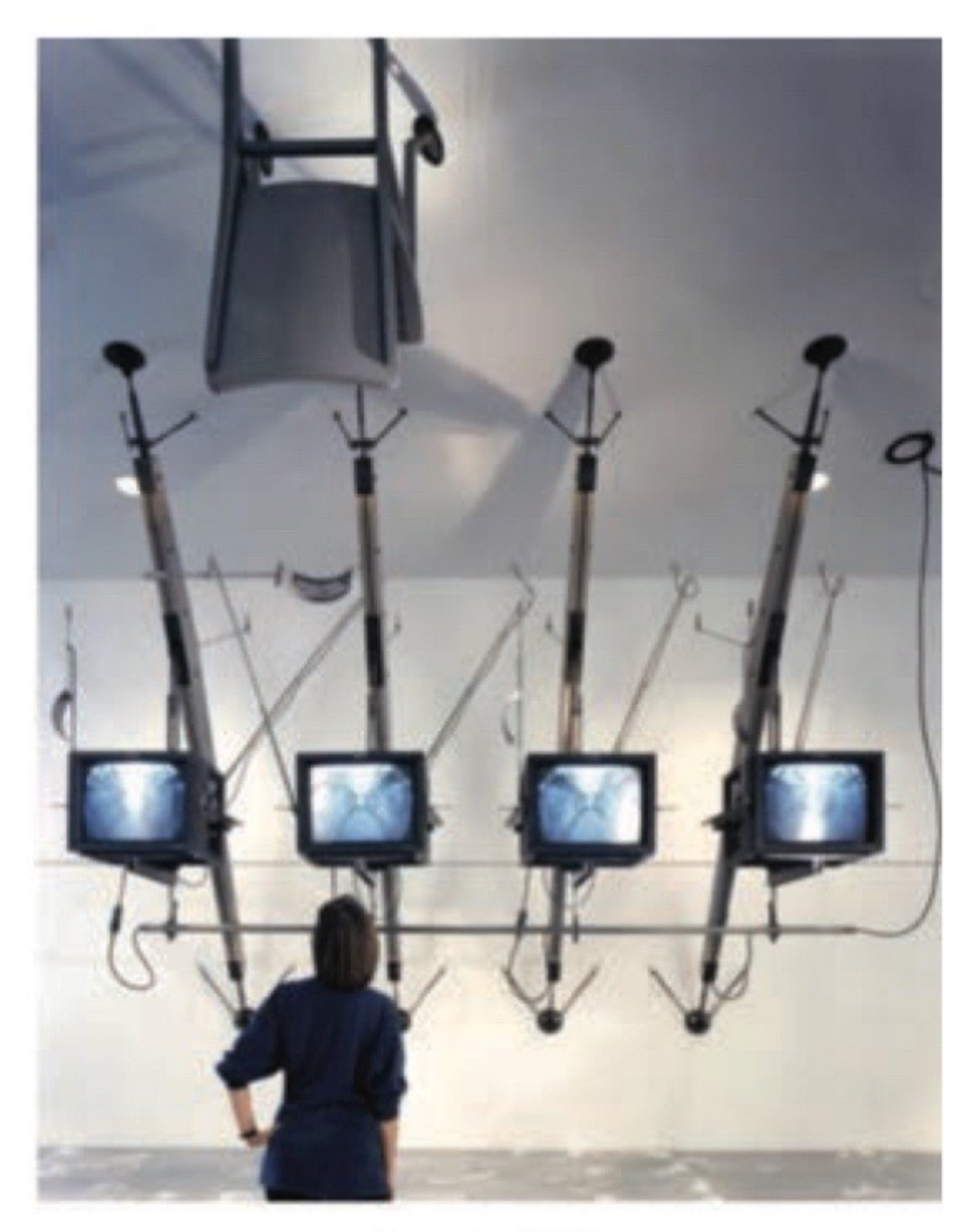
كان «الدمج» بين العمارة والفن نقلة مميزة اختص بها استوديو (دس+ ر) خلال العقدين الأولين من عملهم. في حين انهمك معماريون مثل زها حديد في استراتيجية نيو- طليعية حيث جرى تطوير التصميم من خلال رجوع انتقائي إلى سوابق تاريخية في العمارة والفن على السواء، اتبع استوديو (دس+ ر) استراتيجية ما بعد حداثية حيث جرى تعقيد التصميم من خلال عودة غير تقليدية إلى الأساليب العصرية في الفن[15]. مكّن تعدد التخصصات جماعةَ استوديو (دس+ ر) من تجنب المعارك الكثيرة حول «التاريخ» و«النظرية» التي حاقت بقواعد السلوك المعماري خلال العقدين الثمانيني والتسعيني. لكنهم غالبًا، في خلطهم الضبابي بين الأفانين، يتكئون على الفن ما بعد الحداثي بدرجة كبيرة، إذ إنهم مدينون للأسلوب المفاهيمي في استكشافهم للعرض والإبراز، وللأسلوب النسوي في انشغالهم بالرغبة والاستعراضية (تستحضر بعض المشاريع التي تقدم ذكرها أعمال دنيس آدمز Dennis Adams، لوري أندرسون Laurie Anderson، جيني هولتزر Jenny Holzer، ماري كيلي Mary Kelly، باربارا كروغر Barbara Kruger، لويس لاولر Louise lawler، ألان ماكّولوم Allan McCollum، مارثا روزلر Martha Rosler، كشيشتوف ڤاديشكو Krzyzstof Wodiczko...). باختصار، ما يبدو ابتكاريًّا وخلاقًا في السياق المعماري، قد لا يبدو على هذا القدر في السياق الفني. علاوة على ذلك، فإن ضلوع جماعة استوديو

(دس+ ر) في ذلك، زجّهم أحيانًا في الحيز الملتبس للفن ما بعد الحداثي بدرجة معتبرة، ونعني هنا: الحيز التفكيكي الذي انتهى به المطاف إلى التواطؤ تدريجيًّا مع المؤسسات والأعراف التي حاول التشكيك فيها. كان يعتقد فيما مضى أن تعدد التخصص هو تجاوز مفرط للحدود إلى حد ما، لكنه أصبح اليوم ممارسة روتينية ليس فقط في أوساط الفن والأكاديميا، إنما في الأسلوب المعماري كذلك، بل أصبح حتى معياريًا في سياق «الروح الجديدة للرأسمالية» ككل: اقتصاد نُدعى في سياقه (مُكرهين طبعًا) إلى الاتصال، التشارك، والتواصل عبر الشبكات وهكذا[16].

يُشار أحيانًا إلى هذه المعضلة، على استحياء، في تقييم أعمال (دس+ ر). يصف آرون بيتسكي Aaron Betsky مثلًا استوديو (دس+ ر) بأنهم «مهندسو إظهار» يشاركون في ثقافة الاستهلاك بهدف فضح أعمالها. ويزعم أن «هؤلاء الفنانين يبرزون الإظهار»، لكنهم في عملهم هذا «يحبطون» هذه الثقافة خلال«استقرائهم» لها[17]. من جهته، يرى مايكل هايس Michael Hays أن تصميم (دس+ ر) هو بمثابة «أداة لرسم خرائط اجتماعية، تعري البنى الأيديولوجية الدخيلة التي تُفسد وتعقّد ما هو جوهري وحقيقي: الأشكال والتقنيات البحتة للعمارة كما هو مفترض.» ويتابع هايس أن هذا «الاستقراء الدقيق» ليس «وسيلة لممارسة نقدٍ أصبح مستحيلًا» لأن «البُعد النقدي والاختلاف قد أُبطلا أساسًا»[18]. رغم السفسطة التي تشوب خطاب بيتسكي، وما ينذر به خطاب هايس، فإنَّ لكليهما وجهةَ نظرٍ تستدعي الاهتمام: غالبًا ما يظهر التصميم المعاصر في موقع وسط بين الإظهار والهندسة – الوظيفة التي تربط بين الصورة والهيكل- ولا يبدو أنه «يستقرِئ الثقافة بِدقّة» (هل هذا تلميح إلى «يعكس الثقافة»؟). هذا توجّه طليعيّ لا ينبغي لاستوديو (دس+ ر) أن يسعى لقيادته.

استوديو (دس+ ر) أقل تأثيرًا في دمجهم للعمارة مع الفن، ولكنهم أكثر حزمًا في تبيانهم لسيمائها الصارمة الخاصة، وفي تطبيقهم لخبراتهم المعمارية على المسائل الثقافية مثل تأثير الميديا والتكنولوجيا على الفضاء والذاتية[19]. يؤسس هذا لمفهوم أساسي ثانٍ في عملهم استند إلى مقترحيْنِ اثنيْنِ. يشير المقترح الأول إلى أن الشرط الرئيس للثقافة المعاصرة هو التقاء الإبصار المباشر مع المشاهَدة ذات الصلة بشكل غير مباشر. أكد استوديو (دس+ ر) هذا الالتقاء أولًا في مشروع سلو هاوس في ضمّهم النافذة الكبيرة إلى جهاز عرض الڤيديو، وتاليًا في معهد الفن المعاصر- بوسطن حيث دمجت النافذة مع الشاشة في غرفة المواد الإعلامية* (حيث يمكن أن يخلط الناظر بين مشهد المرفأ وصورة رقمية أخرى). بينما ينص المقترحُ الثاني على أنَّ تدفُّقَ الڤيديو أضحى صيغةً بيانيّةً للرؤية الميديائية وللزمانية temporality اليوم، شبيهة ربما بالمونتاج السينمائي في مرحلة سابقة من الحداثة: بهذه الطريقة، تعيد عدة مشاريع لاستوديو (دس+ ر) قولبةَ المظهر المعاصر ليكون تصويريًّا ومتحركًا[20]. في العموم، إذا كانت العمارة الحديثة قد ركَّزت على الهيكل والفضاء، وقسم كبير من التصميم ما بعد الحداثي على الرمز والسطح الخارجي، فإنَّ قدرًا كبيرًا من الأسلوب المعاصر حسب (دس+ ر) قد انجرّ إلى موقع بين الاثنين؛ إلى تصميم يجمع بين الشاشة والحيز المكاني[21]. يكمن الخطر الماثل هنا في أن مفاقمة التشويش بين العمارة والميديا تخدم ثقافة سائدة (ليست موضع ترحيب) من التأثيرات الخاصة والتمظهرات المصطنعة الزائفة. للمفارقة، وبالنظر إلى اهتمامهم النظري بالجسد، لم ينخرط استوديو (دس+ ر) في تجارب جسدية بدرجة كبيرة. في استكشافهم للعمارة والميديا، عالج استوديو (دس+ ر) أولًا التأثيرات المكانية للرقابة الڤيديوية.

(*) Mise en abyme: تقنية دمج شكلية حيث توضع نسخة من الصورة ضمن الصورة نفسها. (المترجم)



Para-site, 1989.

تركيب متعدد الوسائط

ففي مشروع Para-site (1989) -تركيبٌ لمتحف الفن المعاصر في نيويورك- وضعوا كاميرات على ثلاثة مواقع في المتحف (المدخل، السلالم الكهربائية، والأبواب المؤدية إلى حديقة النحت)، وركّبوا شاشات عرض في صالةٍ فنية أعيد تنظيمها جذريًّا على غرار ما فعلوا في The WithDrawing Room

(وُضعت أربع كراسي على السقف والجدران مثلًا)؛ وهنا كانت المشاهَدة متناغمة مع الرقابة، لكن كليهما تعطّل في سياق هذه العملية. لاحقًا، وفي مشروع Jump Cuts (1995)، ركب استوديو (دس+ر) صفًّا أفقيًّا من اثني عشر شاشة على الواجهة الخارجية لمسرح مخصص لشاشات سينمائية متعددة في سان خوسيه San Jose، كاليفورنيا. تعرض هذه الشاشات الخارجية مونتاجًا لصور حية لمرتادي المكان في ردهة الدخول ومشاهدَ من إعلان الفيلم، وهنا؛ تجاورت المشاهدة مع «أن تكون مُشاهَدًا»، وتشغيل الفيلم مع المراقبة. وأخيرًا، في مشروعي Overexposed (1994-2003) و Fascimile (2003) اعتمد استوديو (دس+ ر) على ترحيل صورٍ من داخل المبنى إلى خارجه. في العمل الأول يعرض ڤيديو مشهدًا بانوراميًّا لمبنى بيبسي-كولا السابق على پارك أڤينيو في منهاتن، ويتوقف على فترات بحيث يمكن إسقاط صورٍ متخيلة للحياة داخل المكتب، بينما تتحرك شاشة الڤيديو في العمل الثاني على طول الواجهة الخارجية ل موسكون كونڤينشن سنتر Moscone Convention Center في سان فرانسيسكو، وتُظهر مشاهد حية لردهة الاستقبال مُزجت مع مشاهد مقتطعة من مجريات الحياة في المكتب.

مشاريع كهذه دفعت استوديو (دس+ ر) إلى استخدام وإساءة استخدام الشفافية المعمارية. تاريخيًّا، استُخدم الزجاج لنزع الطابع المادي عن الجدار التقليدي ليكشف من ثم عن الداخل المخفي للمباني، وقد ربط كثيرٌ من المعماريين هذا المفهوم بالنزاهة الاحترافية والانفتاح الديمقراطي. استوديو (دس+ ر) متشككون، وهم محقون في ذلك، حيال هذه المماثلة الهشّة، فقد أثبتت تكنولوجيا التزجيج فائدتها في مجال الرقابة لدى الشركات والحكومات سواء بسواء، ويؤكد استوديو(دس+ ر) أن هذا الاستخدام «يولد ضروبًا جديدة من الپارانويا»[22]. هذه الخطوة الأولى في نسف معايير الشفافية المعمول بها في ثقافتنا الاستعراضية، حسب زعمهم، تتبعها

خطوة تالية وكأن «الخوف من أن تكون محط الأنظار قد تحول إلى الخوف من ألّا تكون محط الأنظار»[23]. ومع هذا التحول جاء آخر: «فالرقابة الإلكترونية التي اعتبرت فيما مضى إجراءً انتهاكيًا، أضحت اليوم العقد الاجتماعي المقبول في الفضاء العام، وضمانًا مُرحّبًا به للأمن، ووسيلة عرض»[24]. تبدو هذه السردية عن تبدلات الشفافية المعمارية مُحكمة بعض الشيء، ولا ريب أنه في أعقاب تشريع التنصت غير القانوني على الاتصالات الهاتفية «القوانين الوطنية Pateriot Acts» وما شاكله، لم يتضح بعد مدى استيائنا من المراقبة. مع ذلك، فإن مسلّمة الرؤية «ما بعد التلصصية، وما بعد البارانويّة» استفزازية، خاصة إذا أخذنا في الحسبان أن توصيفاتنا الأولية للحملقة، سواء كانت سارترية أم لاكانية أم نسوية، تشوبها پارانويا تضع موضوع الحملقة في مقام ضحيتها المستهدفة أيضًا[25]. علاوة على ذلك، استثمر استوديو (دس+ر) هذا المفهوم بصورة دلالية في الوسائط الميديائية كما في مشروعي Overexposed وFascimile، وفي تصميمات فعلية كما في مطعم براسيراي (Brasserei 2000) في مبنى سيغرام – منهاتن، حيث تنقل كاميرات المراقبة صورًا للمرتادين الواصلين إلى صف من شاشات الڤيديو معلقة فوق البار حتى عندما يأتي المرتادون أنفسهم إلى الداخل عن طريق الممر الخشبي البارز المفضي إلى ركن العشاء[26]. إن تسمية هذه الصلة بين الاستعراضية والرؤية «ما بعد التلصصية» لا تبدو منطقية كفاية وفقًا لمصطلحات التحليل النفسي، إذ إنَّ الاستعراضي بحسب التوصيف الفرويدي هو متلصص متخفٍّ يتصرف بالضبط وفق ما تمليه عليه/ها نظرته المُتخيَّلة الخاصة، ولعل مطعم براسيراي هو خير مثال على ذلك.

عمل استوديو (دس+ ر) على تغيير علاقتنا بالحملقة بطرق أخرى أيضًا من خلال الملامح الدوشامپية التي تُثقل الرؤية أولًا (ثيمة أساسية في العمل ابتدأت من The Rotary Notary واستمرت في معهد الفن المعاصر-

بوسطن)، ثم من خلال التوظيف المحسوب للضبابية الواضحة كما في مبنى بلير 2002) Blur Building)، وهو جناح صُمم لصالح سويس إكسبو على يافردون ليه باين Yverdon-les-Bains ثانيًا. يَبرز هذا الهيكل خارجًا مثل المرسى على بحيرة نوشاتيل Lake Neuchâtel ، ومن خلال نظام عالي التقنية من المضخات، والخراطيم، وبرامج الكومبيوتر، ينتج المبنى سحابة غامرة ثلاثية الأبعاد يُدعى الزائرون إلى التجوال فيها. من ناحية، يمثل هيكله خفيف الوزن إفراطًا في الشفافية الهيكلية، ومن ناحية أخرى، كُرسَ المبنى «للإبهام» بأسلوب هَدف إلى تحدي العروض المعتادة لهذا النوع من الإظهار دون «أن يكون هنالك ما تراه» حرفيًّا[27]. مع ذلك، يمكن للعتامة، الملغزة كما هي، في مشروع من عينة بلير أن تتحول إلى منظرٍ للفرجة قائم بذاته[28].



مبنى بلير *Blur Building*، **يافردون ليه باين، سويسرا 2002 .**

افترضت الاستراتيجية مابعد الحداثية «للأفانين الضبابية» أن أجناسًا مثل «الفن»، «العمارة»، و«الميديا» منفصلة عن بعضها كما هو مسلّم به، لكن يبدو اليوم أن هذا الفصل مسألة مذهب حداثي أكثر منه حقيقة أنطولوجية. ومع نسف المعايير المعمول بها في الشفافية المعمارية، تكيف استوديو (دس+ ر) وفق ما يقتضيه ذلك. فقد انتقلوا في الواقع من أسلوب «الدمج» إلى أسلوب آخر يفهم أن «للضبابية» تأثيرًا دائمًا في الموقع؛ أسلوب يجسد الظروف المتباينة في صورة هياكل ملائمة[29]. يتجلّى هذا النمط من التفكير في مشروعين حديثين في نيويورك: الأول يخص مركز لينكولن Lincoln Center، والثاني يخص سكة الحديد القديمة المرفوعة على الجانب الغربي المعروف باسم هاي لاين High Line.

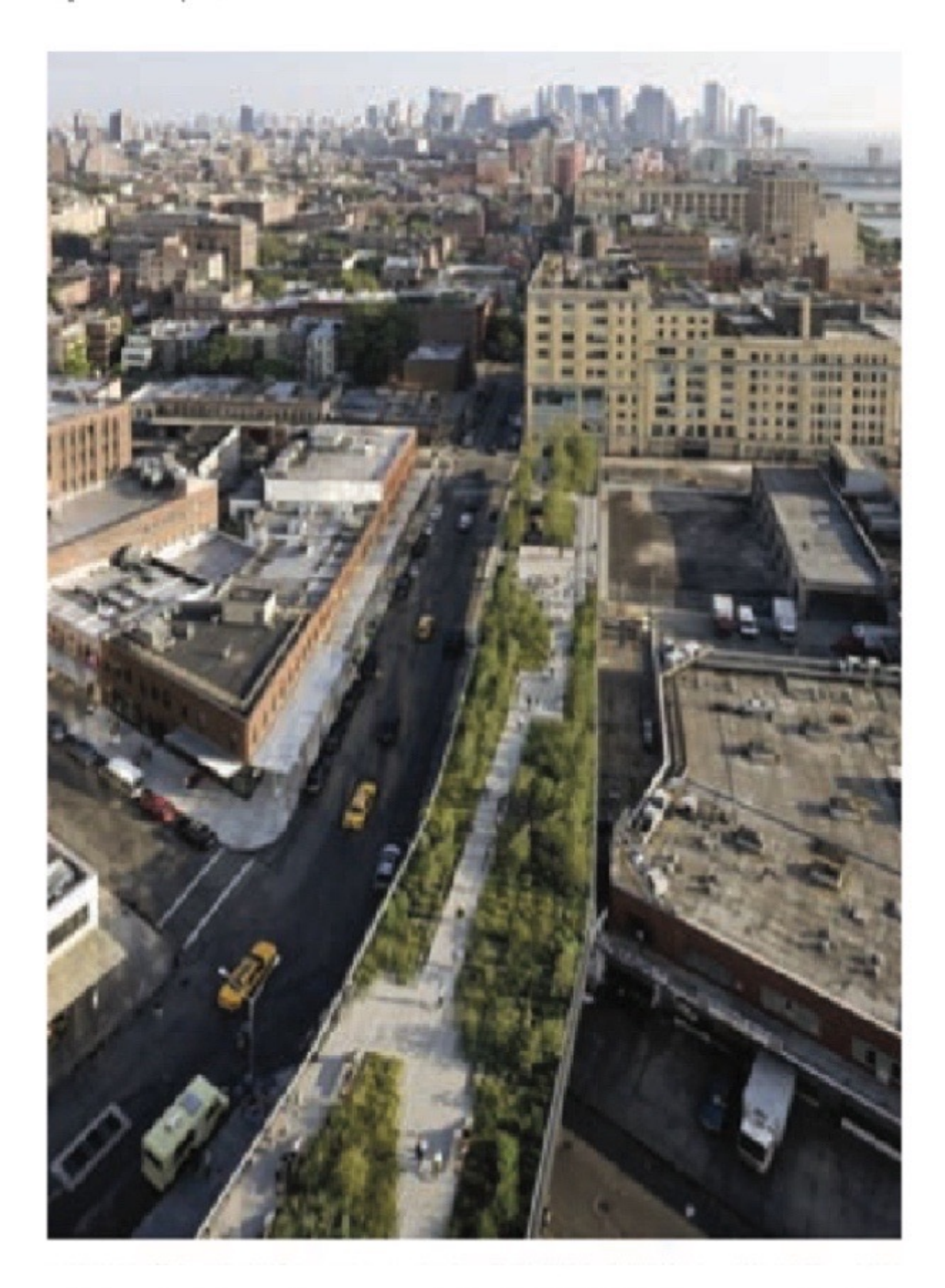
كُلف استوديو(دس+ ر) مبدئيًا بتجديد المساحات العامة في مركز لنكولن (بما في ذلك أكشاك المعلومات)، لكن سرعان ما اتسع نطاق أعمالهم: ملحق ضمن مدرسة الباليه الأمريكي، توسعة مدرسة جوليارد Julliard School، وترميم أليس تالي هول Alice Tully Hall، إضافة إلى مطعم جديد أمام مسرح ڤيڤيان بومونت Vivian Beaumont Theater في نورث پلازا North Plaza. في مدرسة الباليه، أضافوا استوديوهات رقص على شكل صناديق زجاجية معلقة ضمن الحيّز المخصص، وفي جوليارد، زوَّدوا المبنى بغرف جديدة للبروفات وتعليم الجاز، الأوركسترا، والرقص إضافة إلى قاعة مسرح ذات جدارن سوداء. كما أجريت تغييرات في أليس تالي على مستوى المظهر وأنظمة الصوت، وغُلّفت جدرانها بخشب عالي الجودة مع نظام إضاءة داخلي يضيء ويُعتم كما لو كان الأمر طبيعيًا. فضلًا على ذلك، وكما يستمر الاتجاه الأفقي لجوليارد باتجاه برودوي، تمتلك أليس تالي واجهة ملائمة وكيانًا مدنيًا للمرة الأولى. يعتمد التصميم هنا على نموذج معهد الفن المعاصر- بوسطن: قاعة ذات واجهة زجاجية كابولية



تجديد أليس تالي هول، نيو يورك 2006-09

© Donna Pallotta.

ويتضح من ذلك أن الدافع وراء المشروع هو إعادة ربط مركز لينكولن بالمدينة في المقام الأول. صُمِّم المركز، الذي بُني في الستينيات، على صورة أكروپوليس معاصر للثقافة العليا، فهو يربض على وطيدة ضخمة كمَعلمٍ مترفّع عن الحي الواقع تحته. أراد استوديو (دس+ ر) أن يسد هذه الثغرة قدر المستطاع (تحوَّلت المنطقة إلى حي للأثرياء على مدى سنوات): فكما حاولوا «أن يضفروا الفضاء المديني والمتحفي في جديلة واحدة» في معهد الفن المعاصر – بوسطن، أرادوا هنا ربط النشاط الثقافي بالمدني، وبطريقة استندت إلى تطوير تصميمٍ بديل للعمارة التصويرية التي سادت في الكثير من المؤسسات حديثًا[31]. إذا كان الهدف من مشروع مركز لينكولن تجديد فضاء ثقافي ضخم، فإن مشروع هاي لاين هدف إلى إعادة تشغيل بناء صناعي مهجور. يمتد هاي لاين، وهو عبارة عن مسار قطار شحن مرفوع صُنع من



الهاي لاين، نيو يورك 2005-09 بالتعاون مع جيمس كورنر فيلد أوبريشينز

© Iwan Baan.

الفولاذ والإسمنت وبني خلال فترة الكساد الكبير، على مسافة ما يقارب ميلًا ونصف الميل من غانسيفورت ستريت Gansevoort Street (حيث يُخطط لبناء متحف ويتني Whitney Musuem) حتى محطة الوصول القديمة على الويست سايد في الشارع الرابع والثلاثين. بسبب خروجه من الاستخدام منذ الثمانينيات صودر المكان للمصلحة العامة عندما كان رودولف غويلياني عمدة المدينة، لكن تشكلت مجموعة لحمايته سميت أصدقاء الهاي لاين، وازدادت الحركة حماسةً عندما كشفت الصور التي التقطتها جويل ستيرنفيلد مدى روعة واستثنائية هذه البقايا، وكيف أن أنظمة بيئية صغرى ذات طبيعية مدنية قد أينعت في المكان، وكيف يمكن عرض كثيرٍ من المشاهد، وكيف يمكن أن يستضيف الموقع أنشطة متعددة. بادرت إدارة بلومبيرغ إلى الاستجابة، وكُلف استوديو (دس+ ر) في النهاية، بالتعاون مع فيلد أوبريشين وهو استوديو متخصص بتصميم المناظر الطبيعية، بتطويره كنوع جديد من الحديقة المدنية (لا تتجاوز مساحة المنطقة 7 فدادين إجمالًا) مع وضع علامات منتظمة للعبور إلى الشوارع التي تبعد حوالي 18 إلى 30 قدمًا باتجاه الأسفل.

المبدأ الأول في عمل المصممين هو الإبقاء على الطبيعة التدريجية المتباطئة للتنزّه مقابل المتنزّه المفعم بالنشاط على طول هودسون Hudson والمخصص لراكبي الدراجات والمتزلجين. أما المبدأ الثاني فكان المحافظة على طبيعته العشوائية، وحمايتها من الإفراط في التصميم. ولهذا الغرض، تخيل المصممون فكرة «الزرعمارية agritecture»؛ وهي هجين من الزراعة والعمارة، الأمر الذي ساعدهم على تشكيل الهاي لاين كممشى يضم المناطق الخضراء المزروعة والمناطق الرمادية المكسوة في نسيج واحد. ومن خلال ممرات مختلفة، مع ميلانات تنحدر نحو «وهدات» ثم تصعد إلى «مرتفعات» و«جسور علوية»، يعبر الزائر مجموعة من الكيانات البيئية المصغرة تضمُّ

مناطق رطبة، مناطق مغطاة بالطحالب، وممروجًا مع توفر أماكن كثيرة على طول الطريق للجلوس، المحادثة، والمشاهدة. شكّل هذا الأسلوب الطبولوجي طريقةً فعّالةً جنَّبت المُصممين الوقوعَ في غواية صناعة صورةٍ وحسب[32]. كما هو الحال في معهد الفن المعاصر- بوسطن، الهاي لاين هو سدَّة مخصصة للمشاهدة والتمشي، وعليه؛ يشير تصميمه إلى اهتمام بالغ بالمنظر والموقع على السواء. كما أنه ينمّ عن تدخُّلٍ في مجال العمارة الآخذ بالاتساع حيث يستنبط المصممون رؤاهم من الشروط المختلطة على الأرض (أو أعلى من الأرض بقليل كما في مثالنا) ويجري ذلك طبعًا بالتوافق مع نزعة قوية في الفن المعاصر نحو نموذج للعمل الميداني، لمشاريع تُنتج بعيدًا عن الأبحاث المباشرة في الموقع، ويدلل ذلك في المقابل على مرحلة أخرى في عقدة العمارة-الفن؛ مرحلة غنية بالممكنات الديمقراطية.

يقف استوديو (دس+ ر) اليوم على مفترق طرق هو الأكثر أهمية من أي وقت مضى. فمن ناحية، تشكل تَغشيتهم للأفانين، ودمجهم العمارة والفن والميديا معًا جزءًا من مرحلة مابعد حداثوية لا تملك سيطرة تذكر على الحداثة الرأسمالية؛ ولعل في ذلك ما يحجب حقيقة تلك الحداثة دون شك. ومن ناحية أخرى، اكتسب استوديو (دس+ ر) معرفةً في استكشاف نمط مختلف من تأثير الظرف المختلَط في المواقع والبرامج المعمارية التي قدمت لهم كي يطوروها؛ ظرفٌ ينطوي على الجمع بين التناقضات وحتى النزاعات بدأت تصميماتهم في تقديمه وتسويته بطرق لم تنجح في ترويضه ببساطة.

هوامش الفصل السادس

1. أسس ريكاردو سكوفيديو Recardo Scofidio وإليزابيت ديلر Elizabeth Diller استوديو ديلر+ سكوفيديو عام 1979، وانضم إليهم تشارلز رينفرو كشريك عام 2004. وسنشير اختصارًا لهذا الاستوديو في متن هذا الفصل : (دس+ ر).
2. رغم أن تصميم معهد الفن المعاصر ICA يتحاشى الأيقنة المفرطة (وهو يبتعد عن المدينة باتجاه المرفأ)، فإنَّ السلطات في بوسطن تقصدت أن تجعل منه وجهة جذب اقتصادية. يخضع الرصيف البحري «الفان پير Fan Pier» الذي يشكل جزءًا منه للتطوير من قبل شركة فالون ليكون صلة وصل بين واجهة المرفأ والمنطقة التجارية.
3. مقابلة مع (دس+ ر)، انظر:
Nicholas Baume, “It's Still Fun to Have Architecture: An Interview with Elizabeth Diller, Ricardo Scofi dio, and Charles Renfro,” in Baume, ed., *Super Vision* (Cambridge, MA: MIT Press, 2006): 186.
4. المصدر السابق: 187.
5. بعد حوالي عشرة أعوام، استخدم (دس+ ر) قوسًا أكثر تسطيحًا لإنتاج مخطط لمبنى سليتر *Slither Building*، وهو مشروع إسكاني من 105 وحدات في غيفو، اليابان، وهنا ينحرف كل 15 صفًّا من الوحدات بمقدار 1.5 درجة عن سابقه. في مخطط آي بيم Eyebeam بعد عامين، يُدمج التعبير المجازي لكل من الرؤية والحركة الملتوية، وكأن العمارة تجسد مشهدًا متحركًا مفعمًا بالحياة.
6. Diller in Baume, ed., *Super Vision*: 186.
7. رينفرو في المصدر السابق: 183.
8. سكوفيديو في المصدر السابق: 186. يعمل (دس+ ر) بصفتهم «شركاء مبتكرين» في متحفين شهيرين للفنون قيد الإنجاز؛ الأول لصالح المصرفي إيلي برود Eli Broad في وسط مدينة لوس أنجليس، والآخر لصالح جامعة كاليفورنيا في بيركلي.
9. كما علّق أحد عتاة المعارضين لهذا الأسلوب؛ أمين المتحف والمدير الفني لمعارض سربنتين هانز أولريش أوبريست: «التعاون هو الإجابة، لكن ما هو السؤال؟». انظر:
Hans Ulrich Obrist, *Interviews*, vol. 1 [Milan: Charta, 2003]: 410
10. بيان صحفي لـ(دس+ ر). التاريخ غير مذكور.

11. مذكرة مشروع (دس+ ر) في أرون ب يتسكي وك. مايكل هايس وغيرهم:
Scanning: The Aberrant Architectures of Diller + Scofi dio (New York: Whitney Museum, 2003): 51.

12. مذكرة مشروع (دس+ر) في أرون بيتسكي وك. مايكل هايس وغيرهم: *Scanning*56.
تعدد التخصصات كان (ولا يزال) بالطبع تفعيل للنظرية، والمنظّران المشار إليهما هينا هما: جورج كانغيلام وميشيل فوكو.

13. Diller in Baume, ed., *Super Vision*: 179.

14. ثمة صلة أيضًا بواحد من أجزاء إنتريم *Interim* (1984-89) الذي صممته ماري كيلي Mary Kelly، وتظهر فيه صورٌ لسُترات سوداء مصنوعة من الجلد الملفوفة بصورة تشبه الأوضاع الهيستيرية التي وصفها جان مارتن شاركو.

15. في إشارات إلى دوشامپ والسوريالية، أظهرت بعض مشاريع استوديو (دس+ ر) منحًى نيو- طليعي، لكنه يندرج تحت بند الفن.

16. Luc Boltanski and Eve Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, transl. Gregory Elliot (London: Verso, 2005).

17. Betsky, "Display Engineers," in Betsky and Hays, eds, *Scanning*: 23.
لاحظ التسمية «فنانين». يبدو الجمع بين «أن تثبط وأن تستعرض» في الوقت نفسه خدعة مُستبعدة.

18. Hays, "Scanners," in ibid.: 130, 133.

19. كما أشرنا، توجد نماذج عدّة لتعدد التخصصات في أعمال (دس+ ر)، ويتبدى ذلك في «دمج» الفن والعمارة من ناحية، وفكرة أن العمارة حاضرة دائمًا في تنسيق أي عمل فني من ناحية، وفي الأسلوب الهجين الذي يجمع بين التركيب، والأداء، والرقص، والتصميم «كشريك مبتكر» من ناحية أخرى. في العموم، وكما سأشير لاحقًا، يوجد انتقال من الأول إلى التالي في كل من النسَقيْنِ المذكورين، بيد أنَّ أحدهما يُناقض الآخر أحيانًا فيما يُعبِّرانِ عنه.

20. يحاجُّ إدوارد ديمنديبرغ Edward Dimmendberg حول الأمر نفسه في مقاله:
"Blurred Genres" in Betsky and Hays, eds, *Scanning*.

21. أيًّا كانت درجة دهائهم في التعامل مع الجمهور ووسائل الإعلام، لم تكن التكنولوجيا الرقمية هي المحرك الأساسي لتصميمات استوديو (دس+ ر). يصرّ رينفرو على القول: «كان بمقدورنا رسم هذا البناء كاملًا باليد» في حديثه عن معهد الفن المعاصر ICA. انظر: Baume, ed., *Super Vision*: 191 .

22. DS+R, "Project," in Thomas Y. Levin, Ursula Frohne, and Peter Weibel, eds, *CTRL Space: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother* (Cambridge, MA: MIT Press, 2002): 354.

23. المصدر السابق: 355.

24. المصدر السابق.

25. Diller in Baume, ed., *Super Vision*: 182.

26. من ناحية أخرى، يمكن أن يبدو الناس هنا عرضيين وخارج السياق. فالتصميم الباذخ وعرض الڤيديو فوق البار يستحوذان على الانتباه بدرجة كبيرة، وبالكاد يمكن ملاحظة القادمين الحقيقيين إلى المكان.

27. Diller in Baume, ed., *Super Vision*: 183.

28. سأعود إلى هذه المشكلة في الفصل السابع.

29. لا أروم هنا الإشارة إلى أن شروط الموقع (أو، فيما يخص هذه المسألة، قواعد المخطط) هي الخصائص الأكثر أهمية للتصميم الجيد، بل القول إنّي أرى مقاربة (دس+ ر) للموقع أكثر إقناعًا من مقاربة حديد. للمزيد، انظر:
Stan Allen, "From Object to Field: Field Conditions in Architecture + Urbanism," in *Practice: Architecture, Technique + Representation* (New York: Routledge, second edn, 2009).

30. يوجد معارضون للمخطط. إذ إنَّ توسعة جوليارد وأليس تالي غيرت كليهما، عدا عن أن محبي پيترو بيلوشي Pietro Belluschi المعماري الذي عمل في توسعة جوليارد شعروا بالاستياء. فوق ذلك، غَيّر المطعم بركة نورث پلازا التي صممها معماري المناظر الطبيعية المحبوب دان كيلي Dan Kiley، الأمر الذي أثار غضب الناس. في العموم، يُظهِر استوديو (دس+ ر) احترامًا للطرز الحداثية المتأخرة لبعض معماريي المركز مثل إيرو سارينين Eero Saarinen (صمم مسرح ڤيڤيان بومونت عام 1965) الذي تتردد أصداء منحنياته المميزة في تصميمه للمطعم، ماكس أبراموڤيتز Max Abramovitz (صمم فيلهارمونيك هول *Philharmonic Hall* عام 1962)، والاس هاريسون Wallace Harrison (صمم دار ميتروپوليتان للأوبرا *Metropolitan Opera House* عام 1966)، فيليب جونسون Philip Johnson (صمم مسرح ولاية نيويورك عام 1964)، وغوردون بوشافت Gordon Bunshaft (صمم مكتبة ومتحفًا لفنون الأداء عام 1965). يبدو أن (دس+ ر)

متمسكون بطراز تلك الحقبة، فعلى سبيل المثال: حملت البراسيري، مع تفاصيل مثل الأرضية المرصوفة بالحجارة والكراسي الجلد البيضاء، ملامح الطراز الرجعي لمسلسل رجال غاضبين Mad Men.

31. Diller in Baume, ed., *Super Vision*: 190.

ليس المقصود هنا أن (دس+ ر) حاولوا اجتناب الصور الميديائية، بل على العكس من ذلك، إذ يوجد خمس شاشات لعرض النصوص في مقدمة صالة أليس تالي، وثلاثة عشر شاشة مسطحة بطول 8 أقدام وعرض أربعة أقدام (مع سبع وثلاثين تعاقبٍ من مشاهد ڤيديوية مختلفة) في شارع خمسة وستين غربًا West Sixty-Fifth Street بين جادتي كولومبوس وأمستردام.

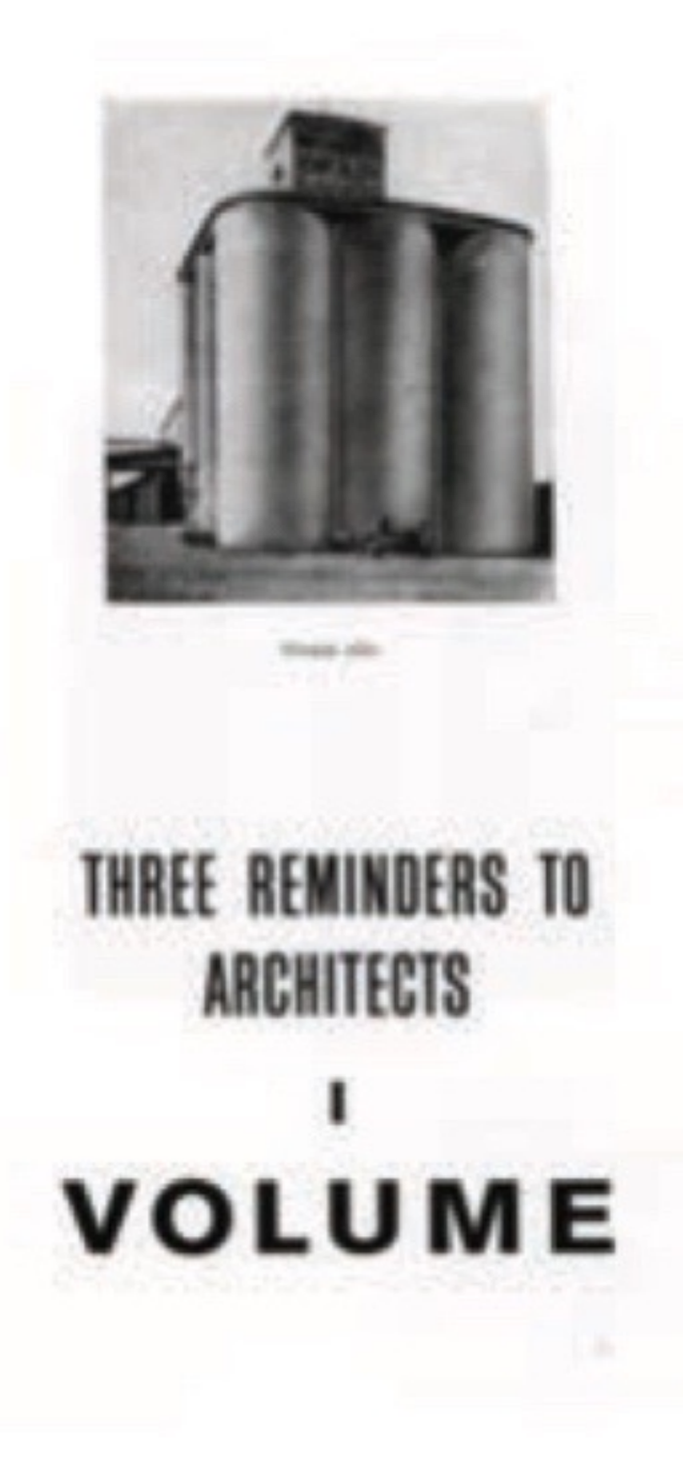
32. سأعود إلى هذا التعارض في الفصل الثامن. آمل أن تعود جزيرة الحاكم *Governor's Island* بفوائد مماثلة. الجزيرة عبارة عن قاعدة عسكرية سابقة مساحتها 172 فدانًا في أعلى نيويورك باي New York Bay، وسيعمل (دس+ ر) على تحويلها إلى حدائق بالتعاون مع مصممي المناظر الطبيعي في ويس إيت West 8، والمعماريين العاملين لدى روجر مارڤل Roger Marvel.

7

متاحفُ أدنوية

قبل أن يعبروالترغروپيوس Walter Gropius ولوكوربوزيه الأطلنطي للمرة الأولى، بحث كلاهما عن سوابق في العمارة الحديثة في أمريكا، ووجدوا ضالَّتهم في صوامع الحبوب والمصانع متعددة الطوابق ذات النوافذ الكبيرة المحاطة بأطر إسمنتية، الّتي اصطفّت على أطراف مجاري الأنهار في المدن الصناعية. من وجهة نظر الأوروبيين، بنيت هذه الهياكل تلبيةً لمتطلبات وظيفية وعقلانية، أو يمكن القول إنّها بنيت على هذا الشكل بالأحرى لأسباب مثيرة للجدل. وعليه؛ عندما نشر لو كوربوزيه صورًا لهذه الأبنية في مجلته L' Espirit nouveau عام 1919 أولًا، ثم في بيانه المعنون: نحو العمارة Vers une architecture عام 1923 تاليًا، أزال التفاصيل الزخرفية التي تصرف الانتباه عن هذه القراءة لما تتمتع به من نمطية أسلوبية تطغى على أي شيء آخر[1]. إن التطلع إلى أمريكا بحثًا عن أساس معماري بهذه الطريقة كان ضربًا من الفطرانية، لكنه ينطوي أيضًا على توجُّه مستقبلي، إذ اعتبرَ هذان الأوروبيان الولايات المتحدة أرض الإنتاج الصناعي وتوقَّعا أن تمثل الظرف الأمثل للتصميم الحديث برمّته في المستقبل القريب. كانت أمريكا الأوروبية هذه حينها «أطلانتيس إسمنتية»؛ مكانًا شبه أسطوري

ذا زمانية إشكالية (الولايات المتحدة كانت أقدم الدول لأنها عاشت زمنَها الأطول في القرن العشرين حسب ما ذكر غيرترود ستاين Gertrude Stein ذات مرة)[2].



صفحة من عمل لو كوربوزيه نحو العمارة *Vers une architecture*
(صدر عام 1923، وتُرجم إلى الإنجليزية عام 1927)
© FLC/ARS.

في أمثلة الأبنية الصناعية التي تناولها غروپيوس ولو كوربوزيه يوجد تضارب بين حجم البناء (كما في صوامع الحبوب) وشفافية هيكله (كما في المصانع متعددة الطوابق). ازداد تعقيد الشفافية الهيكلية بوجود شفافية

أخرى، لأنَّ هذيْنِ الأوروبييْنِ عرفا هذه الأبنية من خلال الصور التي تنزع عنها الطابع المادي بعض الشيء[3]. يترك هذا التضارب المزدوج بين الماديّة واللاماديّة أثرًا دائمًا على الفن والعمارة في القرن العشرين، ولقد استفحل أمره بتأثير رأسمالية الاستهلاك المعتمدة على تبادلية المنتجات (كصورٍ غالبًا)، ثم تبدَّى جليًّا في الفن المتقدّم بدءًا من العام 1960؛ خاضعًا في صورته هذه إلى ديالكتيك الأساليب التي تُظهر الأجسام والمواضيع في أماكن حقيقية بشكل واضح من ناحية، وتستغل تأثيرات الرموز الميديائية من ناحية أخرى؛ أساليب أصنفها معًا في باب مصطلحي «الأدنوي» و«الپوپ» ههنا. يبقى هذا الديالكتيك مسيطرًا في العمارة المتطورة أيضًا كما مارسه عدد من المصممين البارزين المتأثرين بهذا الفن مثل رِم كولهاس، جان نوڤيل Jean Nouvel، برنارد تشومي Bernard Tschumi، ستيڤين هول Steven Holl، ريتشارد غلوكمان Richard Gluckman، يوشيو تانيغوشي Yoshio Taniguchi، تاداو أندو Tadao Ando، تويو إيتو Toyo Ito، كازويو سيغيما Kazuyo Sejima، پيتر زومتور Peter Zumthor، جاك هيرزوغ Jacques Herzog، وپيير دو مورون، وأنيتّ غيغون Annette، ومايك غوير Mike Guyer. في ظل وجود موادَّ خفيفة وتقنياتٍ جديدة، أعاد هؤلاء المعماريون تقييمَ المبدأ الحداثيِّ للشفافية الهيكلية إلى حدٍّ قارَبَ التحريفَ بعض الأحيان.

أواخر العشرينيات، اعتُبر التفسير الواضح للهيكل والمكان محكًّا رئيسًا في التصميم الحداثي. حسب سيغفرايد غيديون Sigfreid Giedion، استندت تلك الشفافية إلى التقنيات العريقة للزجاج مع الفولاذ إضافة إلى الإسمنت المسلّح، لكن كي يمكن تقييمها على هذا المستوى، توجب أن تنتظر حتى حدوث التحول «في طريقة الحياة» في القرن العشرين، والابتعاد السريع عن الاستقراءات التماثلية في الفنون الأخرى (كذلك كان فهمه للدافع

الأساسي وراء الرسم التكعيبي على سبيل المثال)[4]. في تلك السنوات وضع لازلو موهوي ناغ László Moholy-Nagy تصورًا للشفافية باعتبارها عملية تحويلية تتخلل الفنون البصرية بأسرها. ألحّ موهوي، الذي انشغل بالخفّة أكثر من انشغاله بالهيكل والمكان، على عمارة خاصة قادرة على استدماج الشفافيات المختلفة التي عززتها وسائط مثل التصوير الفوتوغرافي والأفلام. وقد رأى في الاستدماج ضرورة تقتضيها «النسخة الجديدة» من الثقافة الحداثية ككل[5].

بعد الكوارث التكنولوجيّة للحرب العالمية الثانية، توقفت عجلة استقراء الفن والعمارة المتحمس للتكنولوجيا بعض الشيء، ولم تعد الشفافية ميزة تلقائية مسلّمًا بها. في نصٍّ مؤثّرٍ حول هذا الموضوع، كتبه كولين روي Colin Rowe وروبرت سلوتزكي Robert Slutzky في 1955-56 ولم يُنشَر حتى العام 1963، قلل الاثنان من قيمة الشفافية «الحَرفية»* التي يتجلى فيها المكان والهيكل بواسطة الزجاج الناصع والنوافذ الفعلية لصالح الشفافية «الفينومينولوجية» التي يكون فيها المكان والهيكل غير مُعرّفين بواسطة سطوح وطبقات خارجية «تكعيبية» «تتخلل المشهد دون أن تشتت إحداهما الانتباه عن الأخرى»[6]. (لاحظ كيف يستنهضون الرسم التكعيبي، مع أنهم يستندون في وجهة نظرهم إلى مكانته الرفيعة، بطريقة مختلفة عن تلك التي اعتمدها غيديون Giedion الذي تمثل «مزامنة الفن التكعيبي» للمناظر أمرًا أساسيًّا بالنسبة له). يبدو تفضيل الشفافية الفينومينولوجية على تلك الحَرفية إعادةَ تقييمٍ في حدِّها الأدنى، لكنه يسم المرحلة التي أصبح فيها الاهتمام بالسطح الخارجي وفَهْم الهيكل، في

(*) العمارة الحَرفية Literal Architecture: عمارةٌ تتجنب التجريد قدر الإمكان، وترتكز على الربط بين مجموع التفاعلات الإنسانية (سياسية، اقتصادية، اجتماعية، بيئية..) وأسلوب البناء والتخطيط العمراني.(المترجم)

الخطاب المعماري مجددًا، على القدر نفسه من الأهمية. المقصود هنا، أنه يسم المرحلة حيث أُعدت عمارة ما بعد الحداثة، خطابيًّا على الأقل، في صيغتها المبدئية لتكون بمثابة سطح خارجي سينوغرافي من الرموز، وهذا ما تدلُّ عليه أساليبُ اتَّبعها روبرت ڤينتوري ودينيس سكوت براون وآخرون.

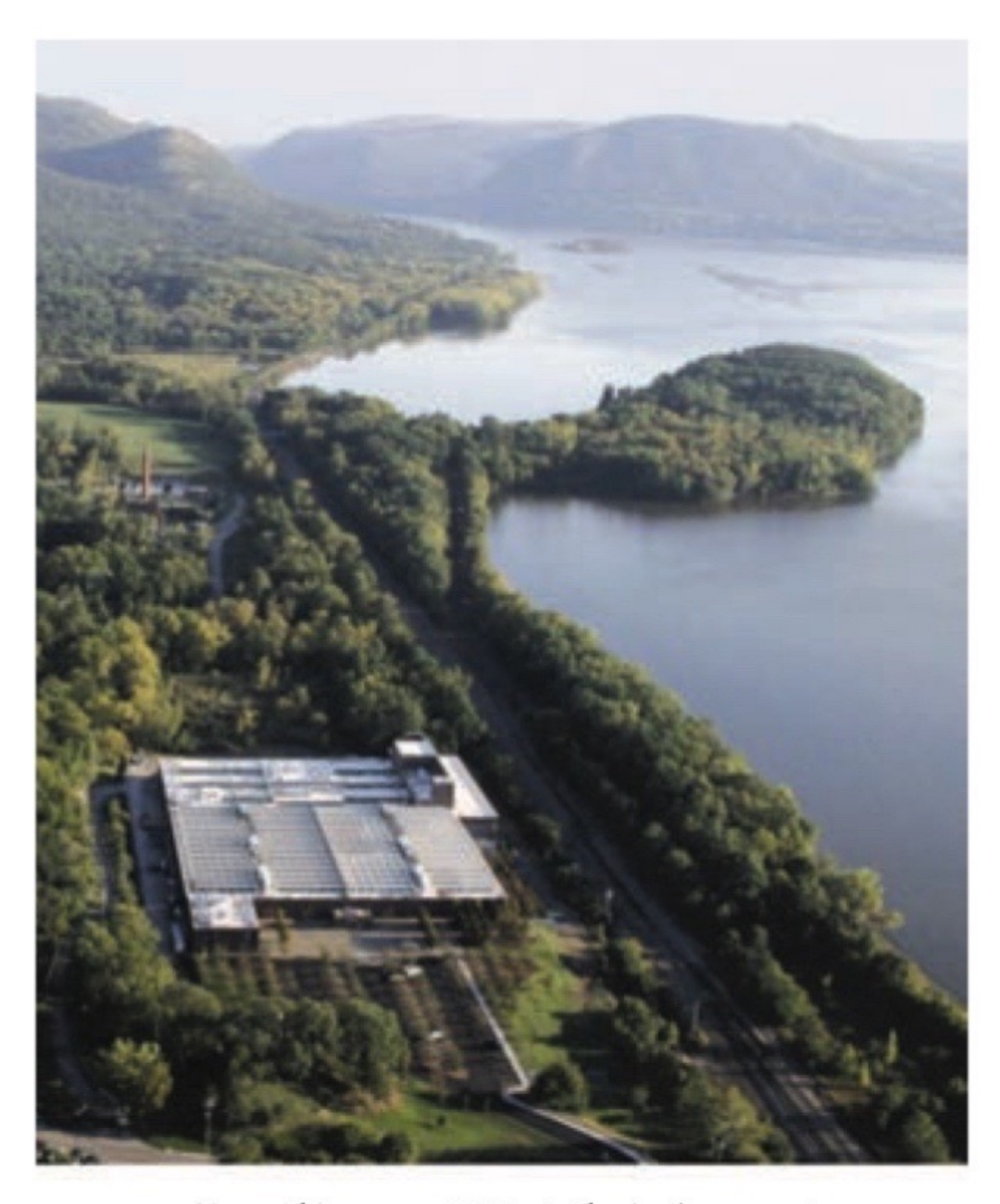
كانت الفترة التي نشر فيها كولين روي وروبرت سلوتزكي نصَّهما عام 1963 هي مرحلة الصعود الكاسح للأدنوية والپوپ. تجدر الإشارة إلى أن التناقض بين الهيكل الحرفي والتأثير الفينومينولوجي هو أمرٌ جوهري في هذين المذهبين، ويتبدى دوره المؤثر خاصةً في إعادة إحياء الأدنوية، على نحو ملتبس، في العمارة المتأخرة[7]. تحديد الاختلافات أمرٌ مهمٌّ في هذا السياق، فأنا لا أعني بـ«الأدنوية» مجرد اختزال للتشكيلات الهندسية، سواء كانت خموميةً أم نقيةً ملساءَ في تجلّيها المادي (نجد أمثلة على النمطين لدى أندو Ando وزومتور Zumtor على سبيل المثال)، أو أنيقة في توثينيّتها (كما هو الحال لدى جون پاوسون John Pawson وآخرين). حسب فهمي للأدنوية، يُمارس هذه الاختزال المبدئي بهدف تهيئة نوع من التعقيد المستدام الذي يضع مثالية الشكل أيًّا كان نوعها (التي اعتُقد أنها آنيّة، وحتى مُتسامية، من حيث المفهوم) في تحدٍّ مع إمكانية التصوّر (الذي يظهر في أجسام بعينها في أماكن محددة على فترات مختلفة). ثمة تعبير آخر لهذا التناقض الأدنوي يظهر بين الهيكل الحرفي للشكل الهندسي الذي يُعتبر الإقرار به عاملًا داعمًا للمفهوم، والتأثير الفينومينولوجي لقوالبه المتعددة من جوانب مختلفة الذي يُعتبر اختباره عاملًا داعمًا للتصوُّر[8]. دون هذا التناقض تصبح الأدنوية مبتذَلة أستطيقيًّا وفلسفيًّا؛ إذ إنَّ «الأدنوية» أضحت إلى حدٍّ بعيد دلالة على «التصميم الجيد» أو الديكور الأنيق من وجهة نظر الكثيرين[9].

الشفافية الحرَفية بالنسبة لفنانين أمثال كارل أندريه Carl Andre وريتشارد سيرًا هي قضية تتعلق بالإنتاج من ناحية وبالهيكل من ناحية أخرى. وعليه؛ فنحن نوجز عملية بناء النحت وفق رؤيتنا للوحدات الإسمنتية المتناخمة في المنحى الأول، مثلًا، والصفائح المدعومة بالرصاص في المنحى الثاني. هذا التزام حداثي عززه إحياء الطليعية الجديدة، في بداية الستينيات، للمبادئ المادية للبنائيين الرّوس مثل ڤلاديمير تالين وألكسندر رودشينكو Alexandr Rodchenko[10]. في كلا النموذجين، البنائي والأدنوي، كانت ضرورة الكشف عن النهج المتبع هي بحد ذاتها ضرورةً لنزع التوثين عن العمل الفني وجعله مفهومًا للجمهور (هذا المشروع الأستطيقي، الأخلاقي والسياسيّ معًا هو ما يمثل النقيض للنموذج التوثيني في التصميم الأدنوي). في الوقت نفسه، لا يمكن القول إنَّ الاتجاه الأدنوي في الممارسة والملتزم بالهيكل الحرفي محصّن ضد اتجاه الپوپ الذي يركز اهتمامه على التأثير الفينومينولوجي؛ لأن الاتجاهين مرتبطان ببعضهما ديالكتيكيًّا ويستبطن كلاهما الآخر دون ريب[11]. كما سنرى في الفصل العاشر، ينخرط بعض الأدنويين ذوي النيّة الحسنة مثل دونالد جود Donald Judd ودان فلاڤين Dan Flavin في الفينومينولوجي بقدر انخراطهم في الحرفي، فلا يمكن بالمحصلة إدراجهم في أيٍّ من الاتجاهين تمامًا. ينطبق هذا أيضًا على معماريين مثل كولهاس، وهيرزوغ ودو مورون، وسيجيما Sejima، وغلوكمان Gluckman الذين حافظوا في بعض مشاريعهم على الحرفيّ بقدر إبرازهم للفينومينولوجي (يتجلى ذلك في الطبقات الخارجية الناتئة والسكريمات اللامعة)، في حين رسّخوا كلا المنحيين في مشروعات أخرى إلى درجة غيرت معالم الاثنين وشوّشت كليهما دون أن يكون الفكاك من ذلك ممكنًا.

فيما يلي سأسلط الضوء على تقلبات هذين الجدلينِ في العمارة الحديثة –الأدنوية والپوب والحرفي والفينومينولوجي- من خلال التركيز

بصورة رئيسةٍ على أحد معاهد الفن المعاصر: مؤسسة ديا للفن Dia Art Foundation. بعض الأمثلة الأخرى قد تكون مفيدةً في هذا السياق (سأتناول بعضها باختصار)، لكن تبقى ديا الأكثر دلالةً فيما يخصُّ عقدة العمارة- الفن من هذه الناحية. فضلًا على ذلك، تقدم ديا فكرةً عن تحوُّلات أكبر في هذه العقدة؛ تحوُّلات تُحدد بنيتها الراهنة التي لا تنطوي على انقلاب غير متوقع في الوظائف وحسب -تجديد المباني الصناعية القديمة وتحويلها إلى أماكن لعرض الفنون- ولكن، ما هو أكثر أهمية، على مزج شامل بين مجالات شبه متمايزة في الميدانين الثقافي والاقتصادي أيضًا.

إبان تأسيسها عام 1974، دعمت مؤسسة ديا مجموعة مختارة من الفنانين المبدعين مثل جود، فلافين، ووالتر دي ماريا Walter de Maria الذين سطع نجمهم في مرحلة القطيعة الأدنوية مع المرتكزات التقليدية للرسم والنحت أوائل الستينيات. قام المشروع بداية بتوجيه من هاينر فريدريش Heiner Friedrich وهو تاجر ألماني عرض أعمال هؤلاء الفنانين في صالاته في كولون ونيويورك، لكن مصدر التمويل كان زوجته فيليبا دي مينيل Philippa de Menil ابنة دومينيك دي مينيل؛ وريثة ثروة شلامبرغر Schlumberger (الشركة المصنعة لأدوات الحفر الخاصة باختبار وجود النفط في مكان ما والتنقيب عنه) وربّة عمل مستقلة بذاتها (وهي من أنجزت معظم أعمال مجموعة مينيل في هيوستن). إلى جانب متعاون آخر هي مؤرخة الفنون الشابة هيلين وينكلر Helen Winkler، رأى فريدريش ودي مينيل أن العمل الأدنوي قد أحدث ثغرة هيكلية في مؤسسات الفنون- ثغرة ليست خاصة ولا عامة في حيثياتها، تجاوزت الإمكانيات المالية لمعظم جامعي الأعمال الفنية، والقيود المفروضة في أغلب المتاحف - فكانت ديا محاولةً لتجسير هذه الفجوة. لا شك أن المشاريع الأولى التي حملت توقيع ديا، مثل The Lightning Field: شبكة واسعة من 400 وتد فولاذي وضعها



مشهد جوي لـ ديا: بيكون، 2002. تصوير مايكل جوفان.

دي ماريا بصورة تُحدّد منطقةً معيّنةً في أحد سهول نيو مكسيكو وكانت هائلة الحجم. مجمع مارفا Marfa للفنون عملٌ أكثر طموحًا؛ طوره جود بدعم من ديا، وأقيم مكان قاعدة عسكرية قديمة غرب تكساس بين

عامي 1979-1986. واجهت ديا خلال تلك الفترة مشكلاتٍ اقتصاديّةً، فمع تفاقم أزمة النفط أواخر السبعينيات، تهاوت أسهم شلامبرغر وكافحت دي مينيل للمحافظة على استقرار ديا ماليًّا. تدخَّلت عائلتها في النهاية، ثم استقال فريدريش عام 1985 وأصبح تشارلز رايت Charles Wright (خبير مستجد في الفن المعاصر كان قد تدرب في مجال القانون) مديرًا للمؤسسة. حتى بعد قيامه بتسوية الأمور مع الفنانين الساخطينَ الذين أغضبتهم التخفيضاتُ المالية التي اقتضتها الضرورة، واصل رايت تركيزَه على «فن التركيب الخاص بفنان واحد» والمعارِضِ طويلةِ الأَمَد. وفي الوقت نفسه، فتح ديا على مشروعات جديدة لفنانين شبان (مثل جيني هولزر Jenny Holzer وروبرت غوبر Robert Gober) وأمناء متاحف (غاري غاريلس Gary Garrels أولًا ثم لين كوك Lynne Cooke)[12]. لهذه الغاية طوّر رايت مبنى ديا في ويست توينتي سيكند ستريت West Twenty-Second Street ليكون مكانًا للعرض، الأمر الذي آذن بولادة تشيلسي كحيّ للفنون، كما بادرَ أيضًا، بالتعاون مع مؤسسة أندي وارهول Andy Warhol Foundation، إلى تأسيس متحف وارهول في بطرسبيرغ. كان كل من المبنيين معملًا جددهما ريتشارد غلوكمان؛ المعماري المسؤول عن «استطيقا ديا» - التي تجمع بين شفافية الهيكل والحساسية الأدنوية للضوء والمكان- وهذا ما كان سيفعله أي مدير أو فنان في ديا. نظرًا لاشتغاله بالمواد والتقنيات الصناعية، حُجّمَ الفن الأدنوي بما يناسب الموقع الصناعي، ولأنه يُصنع غالبًا في مخازن الحبوب القديمة التي حُوّلت إلى استديوهات باذخة، يبدو مناسبًا تمامًا أن يُعرض هذا الفن في تلك المواقع؛ أي المصانع والمستودعات القديمة التي انقلبت إلى صالات عرض كبيرة.

بهذه الطريقة، ومع الأخذ في الحسبان التغييرات التي طالت قوانين تقسيم المناطق، كان ظهور الأدنوية عاملًا محفزًا على التغيير الجزئي لسوهو

من حيّ للصناعات الخفيفة إلى منطقة صالات فنية، كما جرى تحديث مناطق مماثلة في بعض المدن على المنوال نفسه. بهذه الطريقة أيضًا، عجل ظهور الأدنوية بالتوسع الجزئي في نماذج العرض التي تتجاوز ما هو متعارف عليه كالبهو التقليدي والمكعب الأبيض الحداثي. إحدى المساهمات الأولى لـ ديا كانت تغييرها لمبنى سوهو متعدد الطبقات (المبني حوالي 1890) عام 1978 في 393 ويست برودوي، وهو مبنى متعدد الاستخدامات خُصِّص جُزؤه السفلي لتجارة التجزئة وجزؤُه العلوي للتصنيع والتخزين. حوّل غلوكمان المبنى إلى حيِّزٍ مُتسعٍ مفتوحٍ، تتوزع فيه أعمدته الأصلية بشكل منتظم، ويعمل إلى يومنا هذا غلافًا معدنيًّا لمشروع The Broken Kilometer (1979) الذي صممه دي ماريا وهو عبارة عن أرضية من 500 قضيب برونزي ملمّع طول كلٍّ منها متران، ومرتبة في خمسة صفوف يضم كلٌّ منها 100 قضيب بطريقة لا تُناسب مقاس المكان على الإطلاق. سرعان ما أصبحت هذه التبادلية، حيث يعبر الفن عن العمارة حتى عندما تكوت هذه الأخيرة إطارًا له، سمة من سمات أستطيقا ديا. تضمنت مشروعات ديا التالية، التي ركزت على فلاڤين، تحويل محطة إطفاء في بريدجهامپتون Bridgehampton، لونغ آيلند إلى موقع للتركيب، جعله غلوكمان بسيطًا قدر الإمكان.

وهنا مجددًا يُبرز العمل العمارة، مع أنَّ الأضواء الفلورية التي طالما استخدمها فلاڤين تنتج أيضًا بريقًا ملوّنًا يجعل المكان غامضًا مبهمَ المعالِم. كما سنرى في الفصل العاشر، طوّر فلاڤين شفافية حرفية وفينومينولوجية جنبًا إلى جنب، فكان بذلك المثال الذي شجع غلوكمان على خلق مواءمة مماثلة في أسلوب عمله الخاص. وقد ساعدته مبادرته الأدنوية على مقاومة النفاق ما بعد الحداثوي الذي كان طاغيَ الحضور أواسط الثمانينيات، ولم يكن ملائمًا لأستطيقا ديا بأي حال من الأحوال[13]. في ذلك الوقت تحديدًا،



مركز ديا: بيكون للفنون القديم، 548 West 22nd Street, New York .
تصوير Florian Holzherr.

حول غلوكمان المبنى الطابقي في تشيلسي (المبني حوالي عام 1909)، وكان مبنًى متعددَ الاستخدامات، إلى مواقعَ رئيسةٍ لمعارض ديا[14]. رغم أنه بُني بعد عقدين من مستودع سوهو، يُعتبر المبنى المؤلف من خمس طبقات متقدمًا على المستوى الهندسي، ويمكن لخرسانته المسلحة أن تدعم حيزًا أكثر اتساعًا ممّا تفعله العوارض الخشبية التي استُخدمت في مستودع سوهو. وكان هذا المُتسع مناسبًا تمامًا لإقامة تركيبات من قبل الفنانين المدعوين



والتردي ماريا، *The Broken Kilometer, 1979*.
© Dia Art Foundation.

إلى العمل هنا ومعظمهم من ورثة الأدنوية بصيغة أو بأخرى. فتح غلوكمان المكان ثانيةً بطريقةٍ تُوضِّح معالم الهيكل، وبالمقابل يساعد هذا الهيكل في إبراز العمل الفني، ويمكن القول إنَّ هذا الانسجام بين الفن والعمارة مادي، شكلي، تكتوني، حجميّ أو كل ما سبق. عند هذه المرحلة تعرّفت أستطيقا ديا في نطاق هذا النوع من التنازلات المتبادلة.

بدأ غلوكمان تصميم متحف وارهول عام 1989 في بطرسبرغ؛ موطنه الأصلي. كان هذا المشروع الذي اكتمل إنجازه عام 1994 تحويلًا آخر لمبنى مخصصٍ للأعمال الصناعية (بني في 1911 تقريبًا) شغلته فيما مضى شركة فريك أند ليندسي Frick and Lindsay التي صنّعت لوازم الآلات المخصصة لصناعة الصّلب. بطبيعة الحال، اختلف متحف وارهول -الذي



تجهيز رسومات سكالز لأندي وارهول في متحف وارهول، 1994.
الصورة تقدمة متحف أندي وارهول. بطرسبرغ.

شمل قاعة محاضرات، ومسرح أفلام، ومكاتب، ومركز دراسة، ومتجرًا، ومقهًى- برنامجيًّا عن بنية صالات الفنون لمركز ديا. ولا شكَّ أيضًا أن البوب الوارهولي يختلف عن الشرط الأدنوي الذي يقترن بأعمال ديا غالبًا، ومن المؤكد أن وارهول يمثل الجانب الآخر من الديالكتيك الذي تقدم ذكره حول فنّ ما بعد الحرب، لأنه إذا كان معظم الأدنويين قد استغل الموضوعات المكررة للإنتاج الصناعي، استغل وارهول الصور التمثيلية للاستهلاك الجماهيري. لكن عوضًا عن محاكاة العرض الصُّوري المُعتمد في الطراز الفني ما بعد الحداثي، شدد غلوكمان أيضًا على الوضوح الهيكلي لمباني

المصانع بطريقة أبرزت تمثيلات وارهول أكثر. إذ إنَّ إبراز عوارض الأسقف وتثليم أعمدة الفُسحات حوّل كليهما إلى بنًى شبه أدنوية كتلك التي تعبر عن تتابعات شهيرة مثل الإلڤيسيات Elvises «نسبة إلى ألڤيس پريسلي» (1962-63)، الماويات Maos «نسبة إلى ماو تسي تونغ» (1972)، سكالز «الجماجم» 1976) Skulls)، وشادوز «الظلال» 1978) Shadows). إن تضمين الطابع اللامادي الغريب في مشروع شادوز على سبيل المثال، أو الشعور الذي يفرضه الانعتاق الروحي المُميت في مشروع سكالز يتطلب طريقة لإبراز حيّز مُجسم بهذا الشكل، وهو ما توفره هنا ماديّة العوارض والأعمدة وبريق السكريمات والكوّات.

انتقلت إدارة ديا عام 1994 إلى مايكل غوڤان، أحد تلامذة توماس كرينز Thomas Krens الذي كان حينها رئيس متحف غوغنهايم. بحلول ذلك الوقت كانت ديا قد استجلبت ما يقارب 700 مشروع، جزء معتبر منها يخص فنانين بعيدين عن الجوهر الأدنوي مثل جوزيف بويس Joseph Beuys، جون تشامبرلين John Chamberlin، روبرت سيمثسون Robert Smithson، ريتشارد سيرّا، مايكل هايزر Michael Heizer، فريد ساندباك Fred Sandback، روبرت رايمان Robert Ryman، أغنيس مارتين Agnes Martin، غيرارد ريختر Gerhard Richter، بلينكي پاليرمو Blinky Palermo، هانّي داربوڤين Hanne Darboven، وأون كاوارا On Kawara. احتاجت ديا بطبيعة الحال إلى مساحة أكبر لعرض هذه المجموعة الضخمة؛ أكبر مما يسمح به السوق العقاري المنتعش في مانهاتن على ما يبدو. عمل غوڤان على ماس موكا Mass MoCA وهو مشروع طوره كرينز لتحويل مجمع صناعي مهجور في شمال غرب ماساشوستس إلى صالات عرض معاصرة (افتُتحت عام 1999)، ومع وضعه هذا المفهوم في الحسبان بحث عن مبنى مشابه لا يبعد أكثر من ساعة شمال مدينة نيويورك، وقد وجد ضالته في

مصنع قديم لصناديق الكرتون امتلكته شركة نابيسكو Nabisco (الشركة الوطنية للبسكويت) في بلدة تقع على هدسون ريفر تسمى بيكون Beacon. الهيكل الذي بني من الإسمنت المسلح عام 1929 هو عبارة عن مصنع كلاسيكي مُسقّف مع عدة صفوف من الكوّات السقفية، وامتدادات واسعة من أرضيات خشب القيقب، وفسحات عريضة بين الأعمدة، حيث اعتُقد أن هذا الاتساع أمرٌ ضروريٌّ للمعيار الجديد الذي تطرحه الأدنوية، فكانت مساحة العرض التي امتدت على مساحة 240,000 قدم مربعة هائلة. جدد غوڤان وكوك المجمع بالتعاون مع الفنان روبرت إيروين Robert Irwin والشركة المعمارية أوبن أوفيس Open Office، ومثلت النتيجة ذورة أستطيقا ديا. رغم التنوع النسبي للفن المعروض في المشهد (الذي يبلغ مستوى العمل الفلوكسسي*، المفاهيمي، ويشير إلى العمل المرتبط بالموقع)، فإنَّ پاراديمات بعينها قائمة على الأدنوية والپوپ هيمنت على المشهد. أحدها هو الشبكة**، التي تُنسق ما بين الصور المضيئة أحادية اللون لأغنيس مارتن، رسومات الشرائط الملونة لبلينكي پاليرمو، الصور الطبولوجية للمباني الصناعية قديمة الطراز لهيلا وبرند بيشير، والصور المرتبة زمنيًّا للتاريخ الثقافي الألماني (بين عامي 1800-1983) لهانّي داربوڤين.

ثمة باردايم على صلة بذلك وهو الوحدة النموذجية. قد يتوقع المرء أن هذا التنظيم «شيء تلو الآخر» (كما وصفه جود) محكوم بالأعمال الأدنوية المعروضة في المشهد: صناديق خشب رقائقي من صنع جود، أضواء متلألئة

(*) Fluxus: مذهب فني طليعي أسسه الفنان الأمريكي الليتواني الأصل جورج ماسيوناس، واقتبس التسمية Fluxux التي تعني «التدفُّق» من اللاتينية. والهدف من هذا الفنّ حسب قوله هو «الترويج للمد والجزر في الفن، والفن الحي؛ المضاد للفن». في هذا المذهب تتردد أصداء الدادائية بوضوح. (المترجم)

(**) الشبكة Grid: هي الشبكة الهيكلية أو الشبكة المعيارية. إطار عمل منتظم للخطوط المرجعية التي يتم على أساسها تحديد أبعاد المكونات الهيكلية الرئيسة لمبنى معين. (المترجم)

من صنع فلاڤين، ودوائر ومربعات مفتوحة يتخللها الفولاذ من صنع دي ماريا، لكنه يغلب أيضًا على أعمال أخرى مثل التسلسلية الباهرة في شادوز التي صممها وارهول، والصف الطويل للوحات القماشية المؤرَّخة أحادية اللون التي رسمها أون كاوارا، وستة ألواح ضخمة من الزجاج الرمادي الغامق صممها ريختر.

إن الشبكة والنموذج متقدمان على الأدنوية، لكن الأدنوية حولتهما إلى قاعدة أساسية لفن ما بعد الحرب، وحتى عندما لا يكون الفن في ديا:بيكون متوافقًا مع هذه الپارادايمات، فإنَّه لا يزال موسومًا بها (التجويفات الضخمة لهايزر على سبيل المثال، وتركيبات السلسلة الدقيقة لساندباك، وقطع الفولاذ المُدورة لسيرّا). من حيث المبدأ، يمكن أن تتطور الشكبات والنماذج إلى أجل غير مسمى، وهذا الامتداد التسلسلي هو عامل إضافي في التوسّع الحجمي غير الموجَّه لمتاحف الفن المعاصر. غير أنَّ توسُّعًا من هذا القبيل كان مدفوعًا بتأثير الخطاب من ناحية، والتسلسلية والمعيار من ناحية أخرى: فعلى اعتبار أن الفن بعد الأدنوية سعى بقوة نحو الحيز المكاني للمتحف، بهدف إشراك المُشاهد وإبراز المعالم المعمارية، أصبح هذا الحيز المكاني مهمًّا بقدر أهمية أي جدار للرسم أو أي منصة لعرض العمل النحتي، كما أصبح عددٌ لا بأس به من الممارسين فناني تركيب بالمحصلة. لا تزال منهجيات التركيب سائدة في الفن اليوم، وهذا سبب آخر لولادة عدد من المتاحف الضخمة على شاكلة مصانع أعيد تصميمها كما في ديا:بيكون، أو على شاكلة محطات الطاقة الكهربائية كما في تيت مودرن Tate Modern (أو حتى أبنية أصلية باهظة الثمن كما في غوغنهايم بيلباو أو ماكسي MAXXI في روما). بيد أنَّ انعطافةً ظهرت هنا؛ فحيث لجأ الفنانون إلى المصانع بهدف تجاوز الاستديو القديم، الصالون، ونماذج المكعب الأبيض للإنتاج الفني والعرض، عادوا اليوم بحذاقة إلى المصانع التي رُمّمت لتصبح صالات عرض



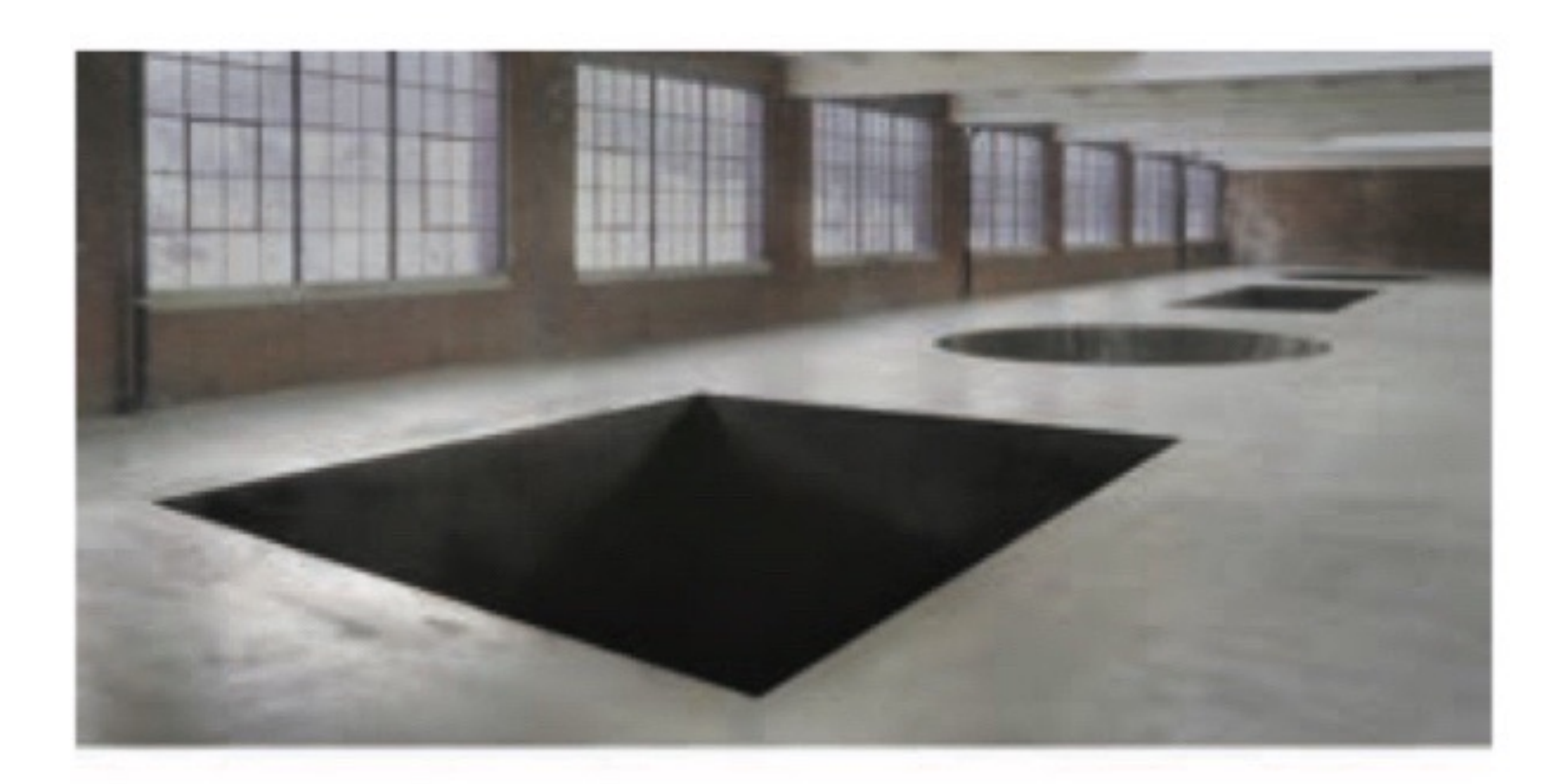
غيرهارد ريشتر *Six Gray Mirrors (No. 884/1-6)*، 2003.
ديا: بيكون. تصوير Richard Barnes.

للفنون ومتاحف (أو إلى العنابر الجديدة التي صممت لهذه الغاية). بإيجاز: ما كان فيما مضى تبادلية محمومة بين الفن والعمارة، كما في أستطيقا ديا الأصلية، أضحى حشوًا أنيقًا كما في ديا:بيكون اليوم. وإذا لم يكن هذا انتكاسة بقدرٍ كبير، فهو لا يقل عن كونه كبحًا وتطويقًا. قد تبدو لنا هذه الترتيبات مناسبة على نحو مثالي: فما الذي يمكن أن يكون أكثر ملاءمةً، بعد رسومات الحياة المعاصرة في المتاحف الوطنية والأعمال التجريدية في المكعبات البيض، من التركيبات الأدنوية في أبنية المصانع المسقوفة؟

لكن هذه الحصافة بذاتها تطرح مشكلة، لأنها تقلل من وطأة الضغط الذي يمارسه الفن على العمارة، ولا يزال الأمل يحدونا بأن تكشف هذه

المشروعات عن تلك التناقضات بدلًا من أن تستوعبها في تصميماتها. مع توجهها نحو المصانع، تجاوزت الأدنوية المناهج الحرفية للفن، التي لم تزل مهيمنة في الرسم والنحت الحداثيين، لكنها أيضًا تخلّفت عن المسار ما بعد الصناعي للمجتمع ككل. صوامع الحبوب التي بدت غريبة ل غروپيوس ولوكوربوزيه، كانت مألوفة لأندريه، وسيرًا وآخرين ممن ترعرعوا في المدن الصناعية الآخذة في الأفول. من هذه الزاوية، كان الإنتاج الصناعي قد تأثّر فعلًا بجاذبية ما عفى عليه الزمن (أو حتى بهالة ما هو زائل، وهو ما تظهر عليه المنشآت الصناعية أحيانًا في صور بيشير). باختصار؛ كان الإنتاج الصناعي قد نضج وأصبح ملائمًا للتصوير الجمالي، وقد تجلّى هذا الأخير بأكمل صورة في ديا:بيكون (في نهاية مرحلة التحوّل، تطلب الأمر أن يغير مصنع نابيسكو تسمية الصناديق الكرتونية إلى وارهول بريلو وحسب). علاوة على ذلك، مع تحول ثروة ديا (التي كانت ثمرة أعمال صناعية في الأصل) إلى رأسمال ثقافي من خلال رعاية الأعمال الفنية (فريدريش ودي مينيل هما سليلا اثنين من أرباب الصناعة الكبار)، شهدت هذه السيرورة تطوُّرًا جديدًا في ديا:بيكون، إذ إن المتبرع الرئيس للمشروع كان ليونارد ريغيو Lionard Riggio؛ الرئيس التنفيذي لبارنيز أند نوبل Barnes & Nobel؛ متجر كُتب يمثل النموذج ما بعد الصناعي في التسويق الواسع، التخزين الضخم، الطلب عبر الإنترنت، والتوصيل فائق السرعة. تتجاوز هذه الحالة بالطبع أي حالة منفردة سواها، ولا شكّ أنها دالّة على تغيرات أكبر في عقدة العمارة-الفن تتعلق هنا بمنطقة عمّالية كئيبة جُددت على هيئة مقصد للسياحة الفنية، أو بمعامل قديمة استُعيدت بصورة ثقافة جديدة[15].

من شأن سياقات كهذه أن تُقلِّل من الدور النقديّ للفن لا سيّما فيما يخص علاقته بالعمارة، حتى مع بقاء هذا العمل مُكثفًا في هذه الأوساط، لكنَّ هذه الكثافة تحمل دلالة بطريقتها الخاصة. منذ وقت طويل، شجب



مايكل هايزر *North, East, South, West,* 1967/2002.
ديا: بيكون. تصوير Tom Vinetz.

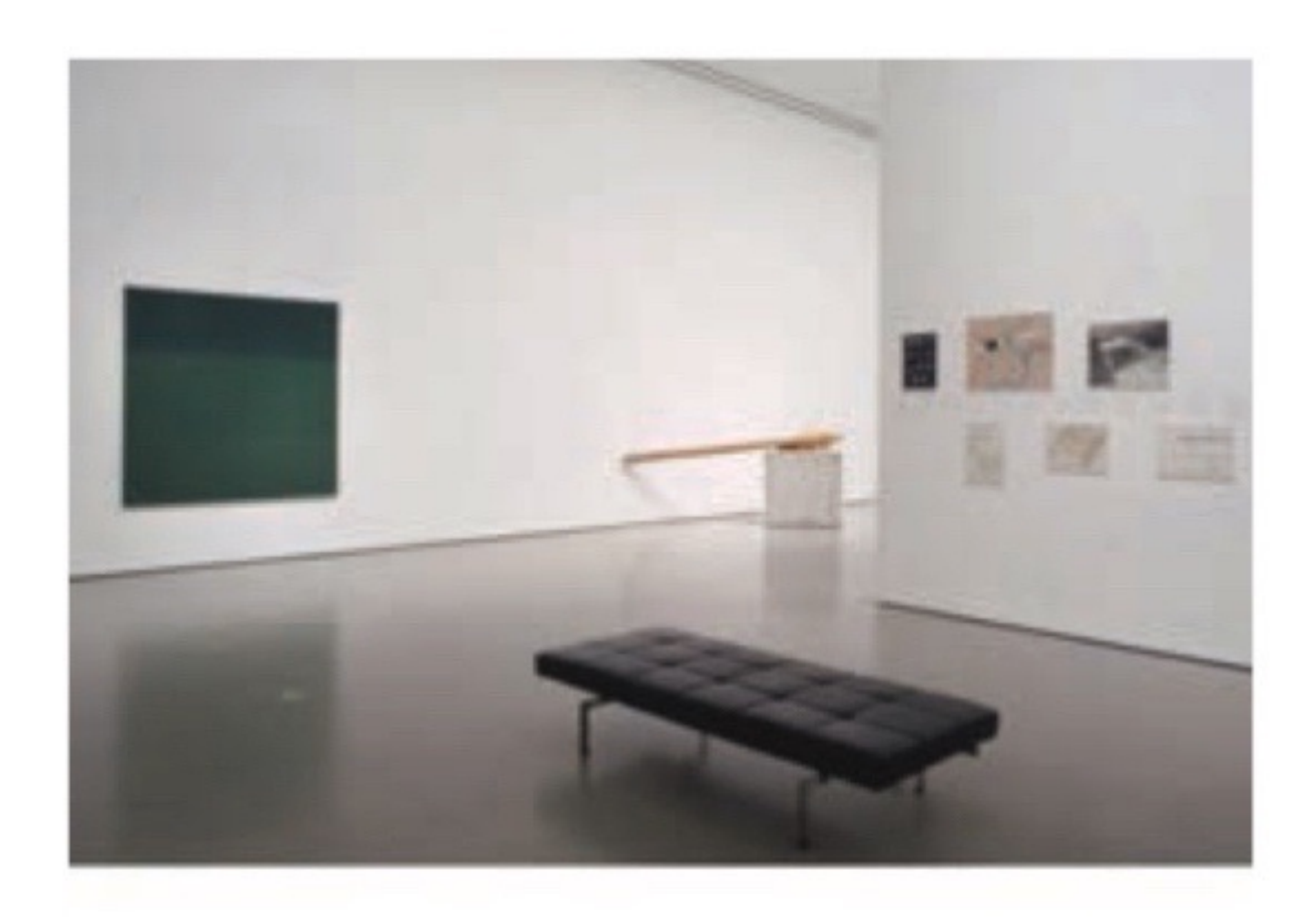
مايكل فريد Michael Fried، ألدّ أعداء الأدنوية، هذا النوع من الفن باعتباره «مسرحيًّا»، قاصِدًا بذلك أن اقتحامه للمكان الفعلي، هو أيضًا انفتاح على الزمن الدنيوي (لأن اختبار المكان بهذه الطريقة يتطلب وقتًا)، وينتهك من ثَمَّ السمة المميزة للفن البصري؛ ليس فقط باعتباره بصريًّا تمامًا في طبيعته، وإنما باعتباره لحظيًّا في تلقّيه أيضًا («مسرحي» تسمية تُلمح إلى أن الأدنوية سعت إلى استرضاء جمهورها بمؤثرات مُغوية) [16]. تبدو عدة تركيبات فنية في ديا:بيكون متساميةً أكثر منها مسرحيةً. وفقًا للمفهوم الكانطي، يبقى هذا التسامي مزدوج الاتجاه؛ إذ تغمرُ كثافة الأعمالُ الموضوعة في مساحات واسعة المُشاهد عاطفيًّا، لكنه يستعيد كل هذا فِكريًّا من ثم، فتشعره سطوة هذا الحضور بالقوة في خاتمة المطاف[17]. منذ مئة وخمسين عامًا، أنتج رسامو المناظر الطبيعية في مدرسة هودسون ريڤر Hudson River School مثل فريدريك تشيرش Fredrick Church (الذي لا يختلف بيته «أولانّا Olanna» عن بيكون كثيرًا) نسخة تصويرية من هذا التسامي الأمريكي. هل من الجائز القول إنَّ ديا:بيكون تؤسس لمدرسة هودسون ريڤر

الثانية، مع تجربة أستطيقية أعيد تفعيلها كعمل مكثف راسخ الحضور في نطاق المباني الصناعية؟[18] أروم من هذا السؤال الإشارة في النهاية إلى أنَّ هذا الفن يظهر غريبًا في طابعه التصويري في بيئات كهذه. ومن الواضح أن المرء في ديا:بيكون لا يرى صورة المتسامي وفقًا لتشيرش، بل يبدو أنه يقف ضمن لوحة حيّة مهيبة؛ أوعدة لوحات في الحقيقة. هذه النزعة التصويرية الجلية في تلك التجهيزات تخفف من عبء مسرحيّتها القديم، لكنها من جانب آخر تنقض أستطيقا ديا المتعلقة بالتصويرية المكثفة للفن والعمارة؛ أستطيقا يغدو المشاهد في ظلها سريع التأثر بخصائص كل من المنهجين وبالعلاقة الوثيقة بينهما في سيرورة تنعكس على تجربته الإدراكية والمعرفية.

عند افتتاح **ديا: بيكون**، أكد هاينر فريدريش أن «ليس للفن تاريخ. هنالك فقط راهنٌ مستمر»، ولا يبدو الفن في **ديا:بيكون** موجودًا في راهنٍ أبديّ لتجربة حيّة بعيدًا عن قيود الفن السابق، السياق التاريخي، والإطار الاجتماعي التي تُلقي بثقلها عليه[19]. في العموم، ينحو المجال الأدنوي في الفن إلى أستطيقا الراهن هذه، التي تشجع نماذج العرض المنحازة للرأي السائد بطبيعتها. ثمة عوامل أخرى طبعًا أسهمت في هذا المعيار للإظهار المعاصر، مثل صعود تركيبات الفنان- الواحد (وهو ما لعبت فيه ديا دورًا رئيسًا)، ومتاحف مجموعات الأعمال الفنية الخاصة، والحجيج المقبلين على زيارة كلا الموقعين (مارفا Marfa هو أشهر الأمثلة المعروفة بهذا الصدد) ممَّن يحظون بامتياز اللقاء مع فضاء أستطيقي بديل يعكس تاريخًا مُشتَرَكًا. هذه الظاهرة التي دُرست كنقلة من متحف «التأويل» إلى آخر «للتجربة» أو ببساطة «كمنطق ثقافي للمتحف الرأسمالي الجديد» أصبحت شيئًا مألوفًا اليوم[20]. ما يغيب عن الملاحظة هو كيف شقت هذه الظاهرة طريقها إلى المتاحف الحديثة أيضًا بما في ذلك المعلم الأبرز بينها؛ متحف الفن المعاصر في نيويورك.

سأعقب هنا على بضعة مناحٍ وحسب فيما يتعلق بنقاشنا حول النسخة الأخيرة لموما MoMA الذي أعيد تصميمه على يد يوشيو تانيغوشي، وافتُتح مجددًا أواخر عام 2004 بعد فترة وجيزة من افتتاح **ديا: بيكون**. في المنحى الأول؛ كيف يترك الانقسامان المعماريان الأساسيان في البناء بصمتهما على الانقسامين الأساسيين في تاريخ الفن من ناحية التمثيل. يبقى جوهر المتحف متمثلًا في المجموعات التاريخية للرسم والنحت، التي تُقدّم وفق تسلسل زمني في الطابقين الرابع والخامس. هذان الطابقان يقطعان مع 1941 كما تفعل معظم الدورات التدريبية والكتب التي تتناول فن القرن العشرين؛ قطيعة متعارف عليها لا تجد غضاضة في الفجوة الزمنية الفنية التي أحدثتها الشمولية، الحرب العالمية الثانية والهولوكوست. مع ذلك فهذه الأحداث: القمع السياسي، التشريد الهائل والموت الجماعي لم يُعترف بها على هذا النحو في موما، وتبقى روايته دون ريب عن فن القرن العشرين تأكيدًا أن هذا الصمت الدبلوماسي القديم، الذي لطالما اعتُبر أمرًا ضروريًّا لإعادة الإعمار بعد الحرب، لا يزال قائمًا حتى يومنا هذا[21].

هذه هي الثغرة الأولى التي وسمت نوع البناء، لكنَّ الثانية أكثر وضوحًا في هذا المقام. إذا كانت الفجوة الزمنية بين الفن ما قبل الحرب والفن بعدها قد جُسّرت بسلاسة من الطابق الخامس نحو الطابق الرابع، لم تُجسر الفجوة بين الفن الحداثي والمعاصر مطلقًا من الطابق الرابع نحو الثاني الذي يجسد العام 1970 تقريبًا ويدلف إلى صالات الفن المعاصر الغائرة[22]. على غرار متاحف حديثة أخرى تسعى إلى استيعاب المعاصر، واجه متحف موما مأزق حقل الفن الموَسّع ما بعد الأدنوية، فاستجاب لذلك بأن ضخّم أعماله -تضخيمًا تجلّى في 15,000 قدمًا مربعة مع جدران بارتفاع إحدى وعشرين قدمًا- دون أن يعني هذا التضخيم رحابة المكان بالضرورة (يمكن أن تبدو هذه الضخامة جامدة عديمة المرونة كما يبرهن على ذلك المتحف



مشهد لـ «المعاصر: تجهيز افتتاحي»، متحف الفن المعاصر، نيويورك، 2004

الجديد في نيويورك). في حين يؤرخ ذلك القطيعة بين الفن الحداثي والفن المعاصر، تبدو هذه القطيعة اليوم أمرًا واقعًا؛ وعليه، ما كان لهذا الانقسام المعماري أن يُعتبر موضع خلاف لو لم تصرّموا على الاستمرارية التاريخية[23]. لأسباب مالية وثقافية، آثر المتحف البقاء في حيز الفن المعاصر (لعل ذلك نابعٌ من خشيته أن يصبح مجرَّد استحضار للتاريخ الفني إن لم يفعل)، فأكد رؤساؤه مجددًا على الصلة بين الحداثي والمعاصر رغم أن بنيته المعمارية تؤكد وجود قطيعة؛ قطيعة لا تتبدى فقط في التفاوت الكبير بين طوابق المبنى، بل في الطابع المختلف للأماكن (صالات العرض المرتبة زمنيًا مقابل الاتساع المطّرد، مع قاعة سوداء الجدران للتقنيات الإعلامية الجديدة في الجهة الجانبية). زيادة على ذلك، أصبح الفن المعاصر، في بعض النواحي، مظهرًا رئيسًا إذ إنَّ صالات عرضه هي أوّل ما تقع عليه أنظارنا فضلًا على أنها الأضخم عمومًا، علاوة على أن الدراما المعمارية للتصميم الجديد –

الستارة الزجاجية على امتداد خمسة طوابق هي أول ما تقع ليه عين الناظر وصالة المدخل المكشوفة التي تمتد بطول 110 أقدام- تتركز هناك. إلى هذه الدرجة على الأقل يهيمن المعاصر «الأقل شأنًا» على الحداثي «الأرفع منزلة».

في المنحى الثاني للمبنى الجديد نشدد على المخاوف المتعلقة بخفّته التي تُسهم فيها الستارة الزجاجية وصالة المدخل الواسعة مساهمةً بالغة الدلالة. يتلألأ الزجاج في ضوء الشمس، وتدفع صالة الدخول المرءَ إلى النظر عاليًا من خلال الأخاديد الشاقولية في الجدران البيضاء حتى الطوابق التي تعلوها؛ وبذلك ينحو التأثير الأول باتجاه نزع السمة المادية، وينحو الثاني باتجاه الخفّة (التحرر من الجاذبية. م). في تصميم هندسي متألق، تُدعم صالة المدخل هيكليًا من الأعلى، وهي من ثَمَّ متحررة من الأعمدة الثقيلة، الأمر الذي يُعتَبر ميزة إضافية في الخفّة. ومع مسافة تقارب إنشًا أو اثنين عن الأرض تبدو منصات العرض عائمة بعض الشيء وبذلك تحوّل هذه المسافة الجدران إلى ألواحٍ مستوية لا تظهر أنها قائمة على الأرض تمامًا[24]. تانيغوشي هو مبدع ذلك النوع من البنيان الخفيف، كما أن تيرينس ريلي، كما في ذكرنا في الفصل الرابع، القيّم على العمارة في موما آنذاك هو أحد داعمي هذا الطراز: فهو يشعر أن شفافية من هذا النوع حقيقية بالنسبة لُمدرَكات التصميم الحداثي، وملائمة لافتراضية عالمنا الرقمي[25]. مع ذلك يبرز التناقض مجددًا في هذا السياق لأن، كما رأينا، الشفافية الحرفيّة للعمارة الحديثة مرهونة بالوضوح الهيكلي أكثر مما هي بالتأثيرات الفينومينولوجية. بالمحصلة؛ حتى وإن قُدم موما الجديد كأمارة ولاء للتقليد الحداثي، فهو ليس كذلك في بعض أهم جوانبه، أو بالأحرى؛ إذا كان هذا ولاءً، فما يندرج في خانة الحداثي قد طاله التغيير، وحمل «الحداثي» هنا معنى «الأدنوي» وكلاهما ينطوي على الخفّة: تعظيم للمادة والتقنية، وليس تعريةً لهما؛ توثينٌ للماهية والهيكل، وليس تحريرهما من التوثين، وهذا باختصار يضادّ

تقريبًا فحوى «الحداثي» و«الأدنوي» وفق ما كان متعارفًا عليه فيما مضى. بهذه الطريقة انفضت الصلة بين الحداثي والمعاصر رغم تشاركهما بيئة نمطية من القتامة المتأنّقة في موما.

بمعنى ما، لا يزال التجريد مسيطرًا في موما، لكنه ليس التنوع التصويري -الروحاني، الأبيض فوق الأبيض على مذهب مالفيتش أو الألوان الأساسية ل موندريان، بل هو التمويل المعماري. ذُكر أن تانيغوشي قال للأمناء على المشروع ذات مرة: «اجمعوا لي كثيرًا من المال، وسأمنحكم عمارة جيدة. اجمعوا لي المزيد من المال، وسأجعل العمارة تختفي»[26]. يا لها من حيلة ممتازة أن تجعل 425 مليون دولار تتلاشى تمامًا؛ لكننا نستشعر أثرها الطيب في كل زاوية، ويتخلل تأثيرها المُلطِّف كل شيء. احتفت النيويورك تايمز بموما الجديد باعتباره «تجربةً أستطيقا سامية» في نموذجه المتميز للتأثير المكاني على ما يبدو؛ إنها تجربة عالية الكلفة بكل تأكيد. حسب قول كولهاس: «الأدنى هو الزخرفة في تمامها، جريمة رياء قويمة في ذاتها، إنه الباروك المعاصر. الأدنى هو الأقصى في ثوب آخر، وهو ليس دلالة على الجمال بل على الإثم»[27]. في موما كما في ديا:بيكون، يشعر المرء بالفخر أكثر من شعوره بالإثم في واقع الأمر، لكن يصح القول أن أستطيقا الأدنى في كليهما هي أستطيقا الأقصى؛ الأكثر سموًّا وعظمةً. يظهر في موما وديا:بيكون اختلافات تزيد كثيرًا عن المتشابهات، ووفق ما رصدتُه أنا فقط؛ تحطّ ديا من قدر السردية التاريخية، وتغدو التبادلية القديمة فيها بين الفن والعمارة ضربًا من المغالطة والحشو إلى حدّ ما، أما في موما فالعكس هو الصحيح إذ تحتل السردية التاريخية الصدارة، وتحتجب العمارة وراء الفن وكأنها، حسب المعتقد الحداثي، مستقلة بذاتها. غير أنه يمكن رؤية كلا التمثيلين كجزئين من سيرورة واحدة: التسامي؛ تسامٍ أستطيقي، معماري، ومالي في آنٍ معًا[28].



يوشيو تانيغوشي: دونالد ب. وكاثرين سي، ردهة مارون في مبنى ديفيد وبيجي روكفيللير، متحف الفن المعاصر نيويورك، 2004-09

دعوني أستخلص بعض مضامين نقاشنا حتى الآن. فيما يتعلق بديالكتيك الأدنوية- البوب بين الدوافع المتضادة لتجسيد وعدم تجسيد الذات والموضوع، أصبح شرط البوب هو المهيمن كما هو متوقع في مجتمع سُلمت مقاليده لتقنيات الصورة والمعلومات. وفي ديالكتيك الحرفي- الفينومينولوجي بين الدوافع المتضادة لإظهار وحجب الهيكل والمكان، أصبح الشرط الفينومينولوجي مُفضّلًا مع تحول الحرفي بعض الأحيان إلى

فينومينولوجي، وهو ما أُبرز بوضوح أو يمكن القول أنه تعزز من جهة أخرى. سأتناول في الفصل العاشر بعض نتائج هذه التطورات في الفن الحديث، لكني سأفعل ذلك هنا فيما يخص العمارة.

بالنسبة لهيمنة شرط الپوپ، لنتأمل تصميمات هيرزوغ ودي مورون اللذين أبديا اهتمامًا جليًّا بالأدنوية والپوپ. طبق الاثنان أبجديات الپوپ بدهاء؛ فكلاهما يستخدم غالبًا وحداتٍ متسلسلة بأسلوب لا يحقق اندماجًا بين المادة والصورة على الإطلاق، فأحيانًا تُوظف المواد كصورة وأحيانًا يحدث العكس. على الواجهة الخارجية مثلًا لمبنى ريكولا پروداكش Ricola Production ومبنى ستورج بلدينغ Storage Building (1992-93) في مولهاوس- برونشتات Mulhouse-Brunstatt، فرنسا، صورة لورَقة تعود لكارل بلوسفيلدت Karl Blossfeldt (من عمله Urformen der Kunst 1928 الذي سعى فيه إلى الكشف عن «عمارة» الطبيعة) لُونت بطريقة الطباعة على الشاشة الحريرية ووضعت داخل ألواح بلاستيكية، وفي القسم الخارجي لمكتبة المدرسة التقنية Technical School Library (1994-97) في إبرسڤالد Eberswald، ألمانيا، اختار الفنان توماس روف Thomas Ruff موضوعات متنوعة استندت إلى صور صحفية طُبعت على ألواح إسمنتيّة. في حالات كهذه، لا يبرز ديالكتيك الأدنوية- الپوپ بوضوح بقدر ما يتداعى لصالح شرط الپوپ. علق هيرزوغ ودو مورون بقولهما: «غُطي الجسم المستطيل للمبنى فعليًّا، أو تلاشى تقريبًا. في عملنا، لطالما كانت الصور هي الحوامل الأكثر أهمية»[29]. وهما يصران في الوقت نفسه على أن «العمارة هي تصوّر»، وعلى شاكلة الكثير من المعماريين المتأثرين بالأدنوية تحدث الاثنان عن هياكلهما المعمارية بمصطلحات فينومينولوجية[30]. وهما يشيران من خلال ذلك إلى عدم إمكانية الفصل بعد الآن بين التصويري والتجريبي، علاوة على أنهما تقبّلا هذا الشرط بكل



هيرزوغ ودو مورون، مكتبة المدرسة التقنية في إبرسڤالد، 1994-97
الصورة تقدمة هيرزوغ وردو مورون
© Margherita Spiluttini.

سرور. في عالم المعماريين هؤلاء إذن، يُختزل التصوّر إلى البصري وتُغيَّب الفينومينولوجيا وراء الصور.

بالنسبة لهيمنة الفينومينولوجي، يبدو الأخير معظم الأحيان مُتضمنًا في الحرفي. على سبيل المثال، سياج الزجاج المكون من طبقات، صممه نوڤل Nouvel لصالح مؤسسة كاتيير للفن المعاصر Cartier Foundation for Contemporary Art (1991-94) في باريس، كان موضع احتفاء ليس لميزة الشفافية فيه بل لتأثيرات «الضبابية والتلاشي» فيه، في حين قيل إنَّ الواجهة الزجاجية المزدوجة التي صمَّمها هيرزوغ ودو مورون لصالح

مجموعة غويتز Goetz Collection (1992) تُظهر «ارتدادًا كاملًا عن الوضوح الهيكلي فيما سُمي صندوق الزجاج المسياني»[31]. ما هي الشفافية الحرفية أو الوضوح الهيكلي، يسأل هؤلاء المصممون، عندما«تختفي الخاصية التقليدية للمواد المألوفة» في ظلِّ الاعتماد على المواد الصناعية والتقنيات المتقدمة؟[32] إذا كان مشروعا كارتيير وغويتز برهانًا على قلب الحرفي إلى فينومينولوجي، فإن مشاريع أخرى تفضي إلى طمس كليهما، وهو غالبًا ما ينتج من خلال تطبيقات مثل السكريمات والطبقات الخارجية (أو حتى من خلال غيومٍ مُصنّعة كما في مبنى بلير (2002) من تصميم (دس+ ر) الذي عرضنا له في الفصل السادس). الخلاصة هنا: ينحو السطح الخارجي إلى غمر الهيكل (ويصح ذلك على جزء كبير من عمارة «الفقاعة» وأبنية أخرى تفضل التغطية الخارجية للمبنى على أي شيء آخر)، أو بالأحرى: يشترك الاثنان في خلق مناخٍ معين وتأثير عاطفي[33].

يُظهر كلا شرطي الديالكتيك الحرفي- الفينومينولوجي تحوّلًا نوعيًّا بعض الأحيان حيث تُخفف كثافة الحرفي في قالب من الخفة (كما هو الحال الآن في موما) ويُكثف الفينومينولوجي في قالب من الإبهار (كما في كارتيير)، أو بالعكس، في قالب من الإبهام (كما في مبنى بلير). الأثر الناجم بالنتيجة هو أن تبهر الناظر أو تربكه وكأن النموذج المثالي للعمارة أقرب إلى جوهرة براقة أو جوّ مشوب بالغموض. لا شك أن أعمالًا كهذه قد تكون جميلة (وهنا تكمن جاذبيتها العظمى)، لكنها قد تكون أيضًا استعراضية بالمعنى الكلاسيكي وفق غي ديبور Guy Debord: مجسم مُلغّز أحيط إنتاجه بالغموض، وثن مُسلّع على نطاق واسع. وهنا يعاد تقييم الخفيف مجددًا؛ فإذا كان الحداثيون قد احتفوا به كوساطة لبلوغ روحانية يوتوبية (كما في دائرة السلسلة الزجاجية ل برونوتاوت)، أو كرمز للتقدم التكنولوجي (كما في موهولي)، وُضع الخفيف بقدر كبير منه في خدمة التأثيرات المُلغزة و/أو الخاصة[34]. جليٌّ في عمارة



جان نوڤيل، مؤسسة كارتيير للفن المعاصر، باريس 1991-94
© Ateliers Jean Nouvel

الخفة هذه أن الشفافية، سواء كانت مرغوبة أم لا، مستحيلة في عالم يقع تحت سطوة النموذج السلعي، أي حيث لا تسفر معظم الأشياء إلا عن كثير من الصناديق السوداء. علق هيرزوغ أوائل العام 1988: «لا أستطيع فهم الأشياء التي أستعملها يوميًّا: التلفاز، الثلاجة، الحاسوب الشخصي. تبدو لي كل هذه الأشياء نوعًا من الخليط الصنعي.. إنها ممتزجة مع المواد الأخرى بطريقة تجعل تحللها إلى شكلها الأولي مستحيلًا بعد الآن»[35]. إذا كان هذا صحيحًا فيما يخص الثلاجة، فكيف بالأحرى فيما يخص البناء المعاصر؟ بدلًا من مقاومة هذا الشرط، الذي يحركه هذا النمط من التفكير، لما لا

نجعل من ذلك ميزة بطريقة ما؟ تقود هذه المحاججة المرء، كما قادت هيرزوغ ودو مورون، إلى تأييد عمارة لا تركز على السطح الخارجي أكثر من المكان وحسب، بل تدمج الاثنين «كسطوح خارجية للإسقاط المعماري»[36].

عام 1963 كتب روي وسلوتزكي عن «العواطف الملتبسة» التي تعكسها الحواريةُ بين الشفافية الحرفية والفينومينولوجية: التباسٌ قد يكون ارتداديًّا أو حتى حرجًا في حقيقة الأمر. ما أنتجه انتصار الفينومينولوجي هو تعليقٌ أكثر منه التباسًا، وأعني ذاتًا «معلقة في ظرف صعب، تتأرجح بين المعرفة والحجب»[37]. تبدو هذه الخلاصة حميدة بما فيه الكفاية، لكن ما هو هذا «الظرف الصعب» من الناحية الهيكلية إذا لم يكن يعني التوثين، الذي يحتجز الذات بين تمييز ما هو حقيقي ورفضه أي بين المعرفة والحجب تحديدًا؟ كما في وثنية السلعة، قد تدفعنا تصميمات مثل تات مودرن التي اقترحها هيرزوغ ودو موران إلى الخلط بينها وبين «السطوح الخارجية للإسقاط»، وكما في الوثنية الجنسية، تقدم لنا هذه التصميمات تكثيفًا عاطفيًّا من المحتمل أن يكبحنا ذهنيًّا واجتماعيًّا. لأحدنا أن يحاجَّ بأن عمارة كهذه تمامًا هي دون شك الأكثر مناسبة للمجتمع والذاتية المعاصرين. لا تناسب العمارة كإسقاط ذاتًا خاضعة للبصري والنفسي فقط، بل ذات تُعرّف وفق شروط لا صلة لها بتعقيدات الفينومينولوجي، إنما بتقلبات المُتخيَّل[38]. من جانب آخر، تناسب عمارة «العواطف الملتبسة» مجتمعًا يسوده «المنطق الساخر» الذي يتمثل في ازدواجية الحماية الذاتية التي لا يمكن اعتبارها «وعيًا زائفًا» بقدر ما هي لا مبالاة بلبوس سفسطائي («أعلم أن مصالح الأغنياء تتعارض مع مصالحي، لكني رغم ذلك على صلة وثيقة بهم»)[39]. وهنا مجددًا تغدو هذه اللباقة مشكلة، ولماذا، بأي حال من الأحوال، على أحدنا أن يدعم عمارة تخصخص الذات وتعرقل البناء المجتمعي بدرجة أكبر؟



هيرزوغ ودو مورون، مجموعة غويتز، ميونخ، 1989-92
الصورة تقدمة هيرزوغ وردو مورون
© Margherita Spiluttini.

ليست التفضيلات في التصميم فقط على المحكّ هنا، إنما المضامين المهمة للذاتي والمجتمعي على السواء. لعل الذاتية العقلانية التي تصوّرتها الشفافية الحرفية – فردٌ يدعى كي يفهم المكان، يقدم نقدًا للعمارة، ينزع التوثين عن الفن والثقافة- هي فانتازيا بحد ذاتها؛ أسطورة أخرى من أساطير التنوير تستلزم فكَّ غموضها. لكن ما هي البدائل المُقدمة في العمارة الحديثة؟ توليفة ما بعد حداثية وضعت الذات، حسب ڤينتوري، في موضع المُعلم للتاريخ المعماري؛ ذات قادرة على تعلُّم أساليبه متى شاءت، حتى عندما تقدم هذه التوليفة الذات كذاتٍ فاقدة للذاكرة. على العكس من ذلك، وضعت التفكيكية ما بعد الحداثية، حسب أيزنمان، الذات



هيرزوغ ودو مورون، مشروع تيت المعاصر، لندن 2005–
© Hayes Davidson and Herzog and de Meuron.

كموضوع للخطاب المعماري، حتى عندما أتاحت لها مجالًا متوهّمًا من التمثيل في مناوراتها. الذات التي يستنطقها المعماريون موضوع نقاشنا مختلفة هنا؛ مجددًا: ذاتٌ معلقة في ظرف صعب بين المعرفة والحجب. لعله من الجائز القول إنَّ الشفافية الحداثية تُلغّز أكثر مما تفصح، بمعنى أنها غير قادرة على كشف التحيز التكنولوجي للبناء المعاصر (أو أي شيء آخر) في المجتمع المعاصر. لكن هل هذه ذريعةٌ كافية لإنتاج عمارةٍ تعتيمٍ

تميل لتعزيز الذاتية والمجتمعات الخاضعين لوثنية الصورة والمعلومات؟ في حاضرنا حيث تهيمن المؤسسات المالية، الشركات، والأجهزة الحكومية التي نجهل طريقة عملها أكثر من أي وقت مضى، قد تكون الشفافية قيمة تنبغي استعادتها.

هوامش الفصل السابع

1. استعار لو كوربوزيه صورتين لصوامع الحبوب من غروپيوس اللتين كان قد نشرهما في:

Jarhbuch des Deutschen Werkbundes in 1913.

2. Reyner Banham, *A Concrete Atlantis: US Industrial Building and European Modern Architecture* (Cambridge: MIT Press, 1986).
3. Beatriz Colomina, Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media (Cambridge, MA: MIT Press, 1994).

تلعب العمارة هنا دورًا مزدوجًا: فمن ناحية؛ تتوافق ماديتُها مع الكتلة (إن لم يكن الحجم دائمًا)، ومن ناحية أخرى؛ يتوافق صفاؤها مع الشفافية.

4. Sigfried Giedion, *Building in France, Building in Iron, Building in Ferro-Concrete* (1928), transl. J. Duncan Berry (Santa Monica: Getty Center, 1995): 153.

كما يوضح غايدون هنا؛ كانت الشفافية في القرن التاسع عشر جليّة في الأبنية المصممة هندسيًّا وليس في تلك المصممة معماريًّا. للاطلاع على استعراض عام للشفافية، انظر:

Adrian Forty, *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*(London: Thames & Hudson, 2000): 286–8.

حول إعادة التفسير اللاحقة، انظر:

Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny* (Cambridge, MA: MIT Press, 1992), and Terence Riley, *Light Construction* (New York: Museum of Modern Art, 1995).

5. László Moholy-Nagy, *The New Vision* (New York: Dover, 1938), and Chapter 9.

احتفى موهولي، حتى أكثر من غايدون، بـ«نزع الطابع المادي».

6. Colin Rowe and Robert Slutzky, "Transparency: Literal and Phenomenal," *Perspecta* 8 (1963): 46.

«تمتزجان دون أن تفسد إحداهما الأخرى بصريًا» مقتبس عن غورغ كابيش György Képes:

Language of Vision (Chicago: Paul Theobold, 1944): 77..

ونُشر جزء ثان من مقال «الشفافية» في Prespecta 13/14 (1971).

7. سأعود إلى هذا التضارب في الفصل العاشر، حيث أعالج بعث الأدنوية الغامض في الفن المتأخر. يُمكن لأحدنا أن يحاجَّ بأنَّ رو وسلوتزكي يمثلان فهمًا متطورًا للهيكل والسطح الخارجي، ويتفق كلاهما مع الأدنوية بالمحصلة، ما تؤكده نصوص رو الأخرى بلا شكٍّ مثل «رياضيات الڤيلا المثالية Mathematics of the Ideal Villa»، التي ركز فيها على التعارض بين الموضوع الفعلي والشكل المُتصوّر.

8. في هذا الخصوص، انظر:

Robert Morris, "Notes on Sculpture, Parts 1 and2," in *Continuous Project Altered Daily* (Cambridge, MA: MIT Press, 1993), my "The Crux of Minimalism," in *The Return of the Real*(Cambridge, MA: MIT Press, 1996), and Stan Allen, "Minimalism: Sculpture and Architecture," *Art and Design* (1997).

9. هذا ما دلَّلت عليه الأدنوية منذ البداية. انظر:

Clement Greenberg, "Recentness of Sculpture," in Maurice Tuchman, *American Sculpture of the Sixties* (Los Angeles: LACMA, 1967), and James Meyer, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties* (New Haven: Yale University Press, 2001): 211–21.

بمعنى من المعاني: «الأدنوية» بالنسبة للعمارة الجديدة هي عينُ ما تمثله «التكعيبية» بالنسبة للعمارة المعاصرة: مطاوعة في تكيفها، وعليه: يمكن استخدامها لدعم الحرفي أو الفينومينولوجي.

10. تختلف هذه البنائية كثيرًا عن المنظور التفكيكي الذي اهتم باختلال الهيكل أكثر من من اهتمامه بشفافية البناء.

11. انظر مقالي: «The Crux of Minimalism ».
12. «**ديا** *Dia*» تعني «عَبْرَ» في اليونانية. تشير الكلمة البسيطة إلى أن المؤسسة قامت أصلًا كوسيط فقط، لكن كثيرين اشتكوا من أن **ديا** كانت مرائية في أعمالها ونخبوية في ذائقتها. أحدث رايت Wright انفتاحًا جديدًا على مستوى العمل.
13. بطريقة مشابهة، ساعد الالتزام بالأدنوية معماريين آخرين برزوا في تلك الفترة مثل هيرزوغ ودو مورون.
14. أُغلق هذا المكان عام 2004 حيث تحوّل التمويل لدعم مشروع **ديا: بيكون** المُكلِف، وسنضيف المزيد حول هذه المسألة لاحقًا. نجح مشروع **ديا** في ركوب الموجة التي بدأت أوائل الثمانينيات (مع ولادة الحقبة النيوليبرالية): الاتجاه إلى إقامة متاحف باذخة للفن المعاصر والحديث (شتاتغاليري *Staatgalerie* التي صممها جيمس ستيرلينغ James Stirling في شتوتغارت، ومتحف الفن الحديث الذي صممه هانز هولاين Hans Hollein في فرانكفورت على سبيل المثال). إضافة إلى صالات عرض الفن الجديد *Hallen für Neue Kunst* في شافهاوسِن Schaffhausen التي تأسست في 1982-83 على يد أورس وكريستيل راوسمولر Urs & Christel Rausmüller لصالح «الفن الجديد» وحظيت بدعم **ديا**، في مصنع شويلر للأنسجة الذي جرى تغييره (حوالي عام 1912) على نهر الراين، وهو واحد من أوائل أبنية الإسمنت المسلح في سويسرا.
15. على هذا المقياس، يُعتبر **ديا: بيكون** مخيِّبًا، حيث توقع غوفان أن يبلغ عدد الزوار 100.000 سنويًا، لكن ذلك لم يتحقق.
16. Michael Fried, “Art and Objecthood,” *Artforum* (Summer 1967).
17. لم يسهم هذا التفويض سوى أن يكون نوعًا من الخداع، بمعنى: أنه كان تعويضًا عن التمثيل الفعلي للفرد في الرأسمالية الآخذة في التقدم. سأعود إلى التسامي الأدنوي في الفصل العاشر.
18. المُحدد الرئيس هنا هو ثقافة أكثر عظمةً استُغلت لصالح الحماسة التجريبية. ماذا عساها تكون الصلة بين هذا الفن وتجربة من هذا القبيل؟ هل يعيق تعزيزها؛ أو يُجمّلها وينوب عنها بطريقة ما؟ سأعاود التطرق إلى هذه الأسئلة في الفصل العاشر.
19. Hal Foster, “On the Hudson,” *London Review of Books*, July 24, 2003.

قد يخاطر **ديا: بيكون** بمكانته كمشروع يتميز باستحضاره للتاريخ بسبب هذا الإصرار على «الحاضر الدائم» وليس على الرغم منه.

20. Nicholas Serota, *Experience or Interpretation: The Dilemma of Museums of Modern Art* (London: Thames & Hudson, 2000), and Rosalind Krauss, "The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum," *October* 54 (Fall 1990).

21. في ظل هذا الصمت يبقى الحال وكأن إحياء الفن الحداثي في قالب «انتصار الرّسم الأمريكي» قد قُدّم كتعويض ثقافي عن الدمار الفعلي لأوروبا. النسخة المُحكمة لهذه الرواية، التي طورها كليمينت غرينبرغ Clement Greenberg، كان قد أكّدها ويليام روبين William Rubin الذي عمل أمينًا على الرسم والنحت في موما MoMA منذ العام 1967 وحتى العام 1988. حسب غرينبرغ، لم ينفصل التجريد المتقدم عن الماضي الفنّي إنما حفظَ أعظم مميزاته من خلال النقد الذاتي. بالنتيجة، لعب ذلك «الرسم الحداثي» دورًا ليس فقط في كبح جماح الأساليب الطليعية التي مثلت بالطبع قطيعة مع التقليدي (أعمال مسبقة الصنع، النّحت المركّب، عرض الصورة اللقيطة، المُلصقات، الصور المُمَنتجَة) وحسب، بل في التعمية على قطيعة تاريخية أيضًا. في الواقع، هذه الرواية مَركَزت التاريخ حول مذهب واحد هو الرسم التجريدي، الأمر الذي يعطي انطباعًا بالاستمرارية لم يكن ليوجد في موضع آخر. تضمنت هذه الصيغة المُلطَّفة أيضًا إعلاءً لشأن الدوافع السياسية في سياق الدوافع الأستطيقية أيضًا، وفق ما أقرّ به غرينبرغ متفاخرًا أوائل الخمسينيات: «لا بُدّ أن يُذكَر يومًا كيف أن 'مناوءة الستالينية'، التي بدأت كـ'تروتسكية' تقريبًا، قد تحولت إلى 'الفن في سبيل الفن'، لتفتح الطريق، بشكل بطولي، للمآلات القادمة». انظر:

"The Late Thirties in New York" [1957], in *Art and Culture* [Boston: Beacon Press, 1961]: 230

تركز هذه الرواية الجديدة بدرجة أقل على الثقافة الفرنسية قبل الحرب، وبدرجة أقل كثيرًا على الثقافة الأمريكية ما بعد الحرب من التمثيلات الأخرى، لم يزل MoMA رغم ذلك يعتمد على سردية «الرسم الحداثي» –كدليل على الديموقراطية الليبرالية والاستمرارية التاريخية- لتجاوز كارثة منتصف القرن. في المحصلة، لم تحظ بعض الأساليب التي تناولت هذه الكارثة أواخر الأربعينيات

وبداية الخمسينيات (الخمومية الجديدة مثلًا)، والتي لم تلائم رواية موما MoMA، باهتمام يُذكر. انظر مقالي:

"Museum Tales of Twentieth-Century Art," in Therese O'Malley, ed., *Dialogues in Art History* (Washington: National Gallery of Art, 2009).

22. العروض التقديمية لأقسام مثل العمارة والتصميم، الرسم، والتصوير أجريت في الطابق الثالث.
23. إبان تأسيس موما MoMA 1929 لم يكن ثمة تفريق بين الحداثي والمعاصر، وفي نهاية العام 1949 تقريبًا، وافق موما MoMA على بيع كل ما أنجزه من أعمالٍ لمتحف ميتروبوليتان للفنون بهدف إبقاء الجديد والآني في بؤرة اهتمامه، لكن الاتفاق أُلغي بعد أربع سنوات.
24. يؤكد هذا التأثير على النزعة التصويرية في مجموعة محكومة بمسار «الرسم الحداثي» كما أشرنا في الهامش 21.
25. اختير ريلي كقيّم على «البناء الخفيف» في موما MoMA عام 1995، ووُظِّف تانيغوشي عام 1997.
26. يبدو هذا التصريح، الذي راج على نطاق واسع آنذاك، ملفَّقًا، لكنه يبقى مناسبًا لتحسين التصميم. هل هذه غاية المال: أن يختفي؟ أم أن هذا يصح فقط، أو خاصةً، في عصر رأسمالية التمويل؟
27. Rem Koolhaas, "Junkspace," in *Content* (Cologne: Taschen, 2004): 170.

ويلمح هذا التعليق إلى النصِّ سيئ السمعة «الزخرفة والجريمة» الذي كتبه أدولف لوس عام 1908.

28. هذا التسامي هو علمي- تقني أيضًا. كما رأينا في الفصل الرابع، تعاون ريلي مع كالڤينو في عمله:

Six Memos for the Next Millenium.

والذي اقتبس منه هنا: «أنظرُ إلى العلم كي أعزز تصوُّري الخاص الذي يختفي الثقل فيه تمامًا، وفوق ذلك، 'لا تزال الآلات الحديدية موجودةً'، لكنها خاضعة لإملاءات انعدام الوزن»:

29. *Light Construction*: 21.

30. Jacques Herzog and Pierre de Meuron in Wilfried Wang, *Herzog & de Meuron* (Basel: Birkhäuser Verlag, 1992): 193, 187.
31. Herzog and de Meuron, "Essays and Lectures," in Wilfried Wang, *Herzog & de Meuron* (Zürich: Artemis, 1994): 142.
32. Jean Nouvel, "The Cartier Bldg," n.d.; Riley, *Light Construction*: 11.
33. Herzog and de Meuron, "Essays and Lectures": 145.

يعلق كلاهما في موضع آخر بالقول: «الزجاج لم يعد زجاجًا بعد الآن. إنه صلب ومستقر بقدر ما هو عليه الحجر أو الإسمنت. وبالعكس، الطباعة على الإسمنت تجعله فجأة نفوذيًّا أو برّاقًا كما الزجاج»:
(*Herzog & de Meuron* [1992]: 194).

34. كتب ريلي في **البناء الخفيف** *Light Construction* ما نصّه: «الغمامة هي رمز مناسب للشفافية في تعريفها الجديد» وكأنه كان يستشرف مبنى بلير؛ «شفيف لكنّه كثيف، راسخ دون شكل واضح، يتموضع إلى الأبد بين الناظر والأفق البعيد» (15). وهنا يبدأ «الجو المثير» بالبروز كنسخة ملطفة من «التسامي» (المزيد حول هذا في الفصل العاشر).

35. حظي هذا المُلغَز بتأييد تشارلز جينكس Charles Jencks الذي تعكس مجموعةٌ من الأبنية الضخمة –من غوغنهايم بيلباو إلى السويس ري في لندن وصولًا إلى مبنى التلفزيون المركزي الصيني CCTV في بكين- رأيَه في هذه «الحتمية»: «على أحدنا أن يصمم معلَمًا استثنائيًّا [في مراجعته لهوريس يجب أن «يكون لديه من القوة ما يدهش وما يبهج»]، إنما لا ينبغي أن يشبه أي معلَم شوهد من قبل ولا أن يشير إلى أي دين، أو أيديولوجيا أو تقاليد معروفة» (6 *Hunch*/7 [:Amsterdam Berlage Institute, 2003]: 257). يشكل غوغنهايم بيلباو النموذج الأمثل بالنسبة لجينكس، حيث كتب: «غيري فقط هو من امتلك الشجاعة لمجابهة معضلة رئيسية في ذلك الوقت: الأزمة الروحية وفقدان الميتافيزيقيات المشتركة». الحديث عن أزمة روحية وفَقدٍ ميتافيزيقي يندرج دائمًا في باب الأيديولوجي، لكن جينكس أكثر صراحة من الآخرين على الأقل في هذا المنحى. ختامًا، إن عمارة «مُلغزة» كهذه هي صيغة أخرى من التأثير المشهدي الباهر. (ينطوي «المُلغَز» على معنًى وجداني مختلف في مجال التحليل النفسي. فهو يفسّر، بحسب جون لابلانش Jean Laplanche، الرسائل التي نتلقاها كشبّان، بصورة صادمة، عن عالم لا يمكننا

فهمه. إنها جملة ألغاز بالنسبة لنا لأنها مؤشرات على رغبات لا يُسبر غورها حول آخرين يتعذر فهمهم في حياتنا، وهي بالمحصلة تأسرنا في حالة من الافتتان المشوب بالپارانويا غالبًا. ليس تأثير «المُلغَز بصفته مؤشرًا» ببعيد عن تأثير بعض الأبنية الضخمة التي احتفى بها جينكس).

36. Herzog and de Meuron, "Essays and Lectures": 145.

37. «المشروع المعماري هو، كما تدل تسميته، تصوّر». المصدر السابق: 146.

38. Vidler, *The Architectural Uncanny*: 221.

يحيل ڤيدلر هنا إلى مشروع مكتبة باريس الذي صممه كولهاس، لكن هذا التوصيف يلائم أيضًا بعض الأبنية التي صممها هيرزوغ ودو مورون وآخرون سواهما. يؤيد ريلي ذلك النوع من «دُوار الإمهال، الانحباس، والبطء» (البناء الخفيف: 29)، ويلمح إلى Large Glass (1915-23) الذي صممه دوشامپ كنموذج للبناء الخفيف، والذي يخلق سطوحًا خارجية مُلغَزة وأماكن مُبهمة. لكن من يرغب في عمارة قائمة على الإغراء الجاف «لآلة الأعزب»؟

39. علق هيرزوغ ودو مورون بقولهما: «هذا هو بالضبط المستوى الذي نروم الوصول إليه كي نُجسد عمارتنا: المستوى العقلي للتصوّر» ((Wang, *Herzog & de Meuron* [1992]: 186 . إن إدغام الفينومينولوجي في المُتخيل على طريقة الپوپ هو ما أعني به «الفينومينولوجيا المُصطنَعة»، التي سأتناولها مجددًا في الفصل العاشر (حيث سنشتبك مع مكافِئات فنية لموقع العمارة هذا).

40. Peter Sloterdijk, *Critique of Cynical Reason*, transl. Michael Eldred(Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987).

كما في الفصل الرابع، لاحظ الهيكل التوثيني هنا («أعلم ذلك لكن أيًا يكن...»).

الجزء الثالث

وسائط بعد أدنوية

8

النحت في قالب جديد

سُئل ريتشارد سيرّا عام 1976: «ماذا تعني لك صناعة النحت الآن»؟ أجاب سيرّا الذي يحمل في جعبته عشر سنوات فقط من الخبرة: «تعني التزامًا مدى الحياة؛ هذا ما تعنيه. إنها تعني أن أتبعَ وجهة العمل الذي تبدّت لي إمكانياته أوّل الأمر، وأحاولَ خلق أكثر الحركات تجريدًا في ثناياه. أن أستنبط عملي الخاص، وأفعل كل ما تقتضيه الضرورة كي يبقى العمل جليًّا وحيويًّا..»[1].
معظم ما ورد في هذا التصريح لم يزل صحيحًا كما تُظهر السنوات التالية. تشير مقولة «تبدت لي إمكانياته» إلى أن عمله قد تطور انطلاقًا من أعمال أسلاف بارزين؛ – ليس فقط نحاتين ورسامين أمثال كونستاتين برانكوشي وجاكسون پولوك Jackson Pollock، بل معماريون ومهندسون مميزون أيضًا- أسلافٌ جاهد سيرّا لإزاحتهم كي يخلق حيّزا خاصًّا به ويمضي قدمًا. تؤكد مقولة «أكثر الحركات تجريدًا» أن هذا «المضي قدمًا» لا يحتمل العودة إلى التقاليد الترميزية، أعراف التعبير التصويري أو حتى القراءة الجشطلية للصور. تشير مقولة «أن أستنبط عملي» إلى أن فنّه، بمجرد انطلاقه، يتحرك بناء على أبجديته الخاصة أكثر من اعتماده على أيٍّ من السوابق. مع ذلك، وخشية أن تصبح هذه الأبجدية معقدة وملتبسة، يجب أن

يبقى العمل «جليًا وحيويًا» من خلال البناء؛ من خلال ما تستلزمه المواد، المشاريع، والمواقع الحقيقية. بالمحصلة، يشير هذا التصريح إلى ديناميات ثلاث سيطرت على فنه منذ إطلاقه، وترتكز هذه الديناميات على ثلاث قوى: الاشتباك مع سابقات بعينها، الإبراز من خلال مواد وثيقة الصلة تستند إلى أبجدية أصلية، واختبار مواقع محددة.

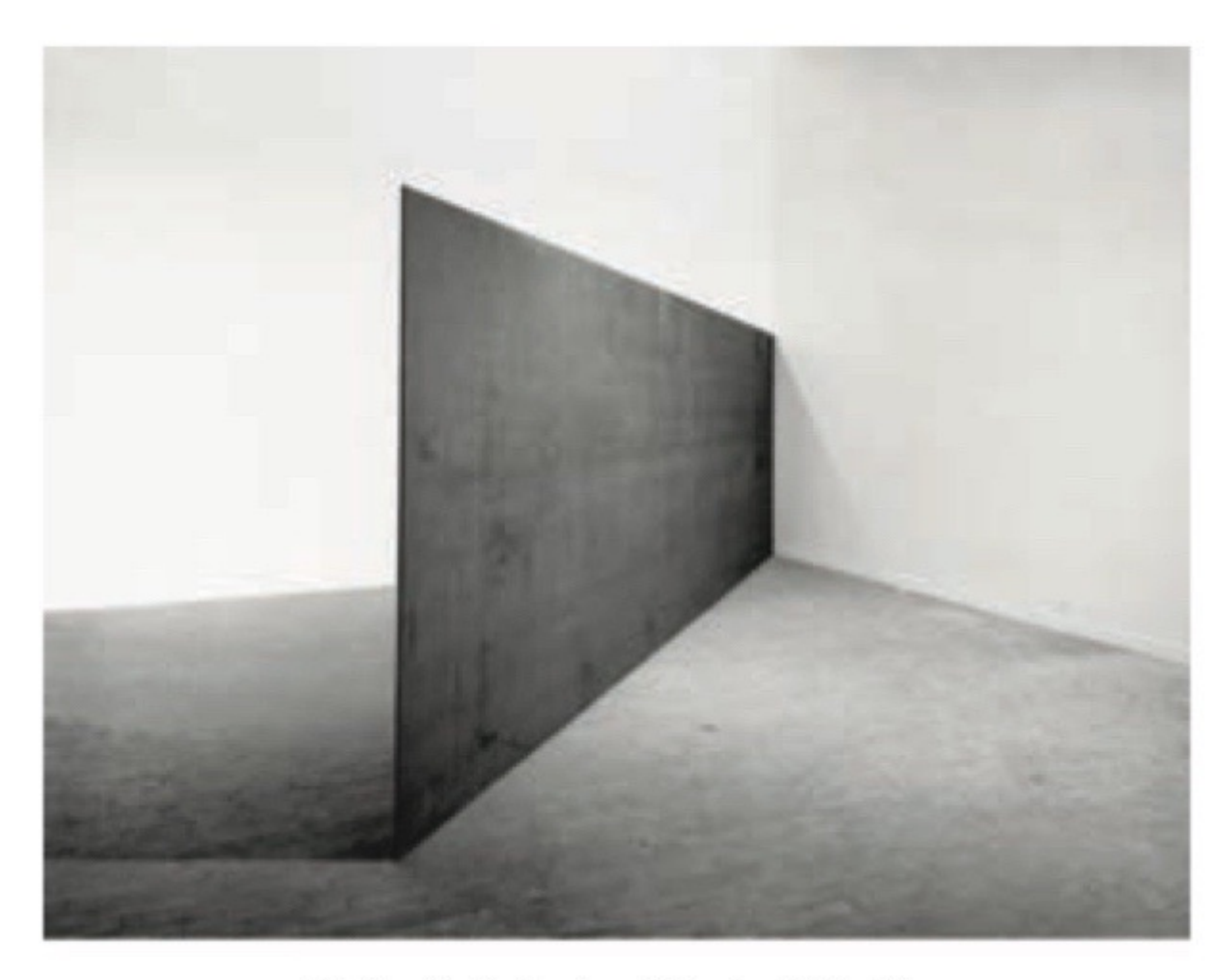
عام 1986، وبعد عشر سنوات من ذلك التصريح، افتتح متحف الفن المعاصر معرضًا بعنوان «ريتشارد سيرًا: النحت». ما العلاقة التي تطرحها النقطتان المتعامدتان؟ في عنوان من عينة «پيت موندريان: الرسم»، يظهر الأمر كمعادلة، كعلاقة انعكاسية لتحليل متأصل حيث أعيد صقل الرسم على يد موندريان إلى مجالاته الأساسية وألوانه الأولية. اتّكأت هذه العلاقة على پاراديم الوساطة النوعية في الفن الحداثي الذي لم يشمل جيل سيرًا. لعله لم يزل يطرح السؤال الحداثي القديم «ما هي الوساطة»؟ لكنَّ ردَّه لا يرمي إلى بلوغ أنطولوجيا النحت في قالب حداثي. لم يتحاشَ سيرًا الوساطة، بل على العكس، التزم شخصيًا بمفهومها (خلافًا لما فعل نظراؤه في الأدنوية، الفلوكسسية، وآرتي پوڤيرا* ...). لكن هذا التصنيف قد تغير جزئيًا من خلال الحضور القوي لمثاله، ولم يعد النحت اليوم حقيقة مقررة سلفًا، إنما يجب أن يُقدم كمقترَح، ويُختبر، ويُنقَّح، ثم يُقدم كمقترح مجددًا[2]. تلك هي آلية عمله.

عام 1965 أقدم دونالد جود Donald Judd على التصريح بشكل قطعي أن «الموضوعات الخاصة» في الأدنوية «لم تكن الرسم ولا النحت»[3]. فمن

(*) Arte Povera: الفن الفقير، حركة فنية بدأت في الستينيات في عدة مدن إيطالية. صاغ المصطلح الناقد الفني الإيطالي جيرمانو سيلانت، وبرز في نهاية الستينيات عندما انخرط الفنانون في مهاجمة القيم السائدة في المؤسسات الحكومية والصناعية والثقافية. من أبرز مفاهيمها: العودة إلى الموضوعات والرسائل البسيطة. (المترجم).

جهة، انحصر النحت في موقعٍ بين الموضوع والصّرح؛ الإحداثيات المُقيدة كما قدمها توني سميث Tony Smith في مكعبه الفولاذي *Die* (1962) ذي الستة أقدام حجمًا[4]. ومن جهة ثانية، مع تمدُّد النحت أصبح ممكنًا تأملُ الاتساعات الكبيرة كمنحوتات، أوكمواقع لها على الأقل، والمثال الشهير على ذلك، كما قدمه سميث أيضًا، كان تيرنپايك في نيو جيرسي *New Jersey Turnpike*[5]. تملكَ الذهول عددًا لا بأس به من الفانين في العالم الاعتباطي لهذا الحقل الآخذ في الاتساع. بالنسبة لمن هم أكثر فطنةً، كانت تشعبات الأدنوية أكثر إحكامًا: نقلة جزئية من التركيز على الموضوع إلى التركيز على الذات الفردية، أو من القضايا الأنطولوجية المتعلقة بطبيعة الوساطة إلى الشروط الفينومينولوجية لأجسام محددة في أماكن محددة؛ الأمر الذي أضحى عمليًا قاعدة جديدة لفن النحت. كانت هذه النقلة حدثًا رئيسًا من وجهة نظر سيرّا الذي طوّر منطقها إلى شوط أبعد ضمن مجال النحت. في الوقت نفسه، كان سيرّا ناقدًا للأدنوية، ومتشككًا حيال انعدام الشفافية في مشروعها المعماري وفي اشتغالها بالرسم. رغم أن الموضوع الأدنوي غالبًا ما يُسمى نحتًا، فإنَّه تطوَّر أساسًا من رسم المجال اللوني حسب بارنيت نيومان Barnet Newman وهو ما تبدّى بوضوح في الأعمال الأولى لجود وحده. بالنسبة لسيرّا؛ ورغم الالتزام بالأشكال الواحديّة والتنسيقات المتسلسلة للموضوعات الأدنوية في مقابل البنية العلائقية للرسم، بقي الاثنان على صلة وثيقة بتقاليده التصويرية. على شاكلة نظرائه، أراد سيرّا تجاوز هذه النزعة التصويرية، لا سيّما أنها تؤكِّد القراءات الجشطلية للفن، وهو ما اعتبره محصّلات مثالية تلعب دورًا في إخفاء بنية العمل وتقيّد جسد الناظر[6]. لكن سيرّا أراد هزيمة هذه النزعة التصويرية كليًا وفق أحكام نحتية. ما الذي قد يعنيه هذا؟

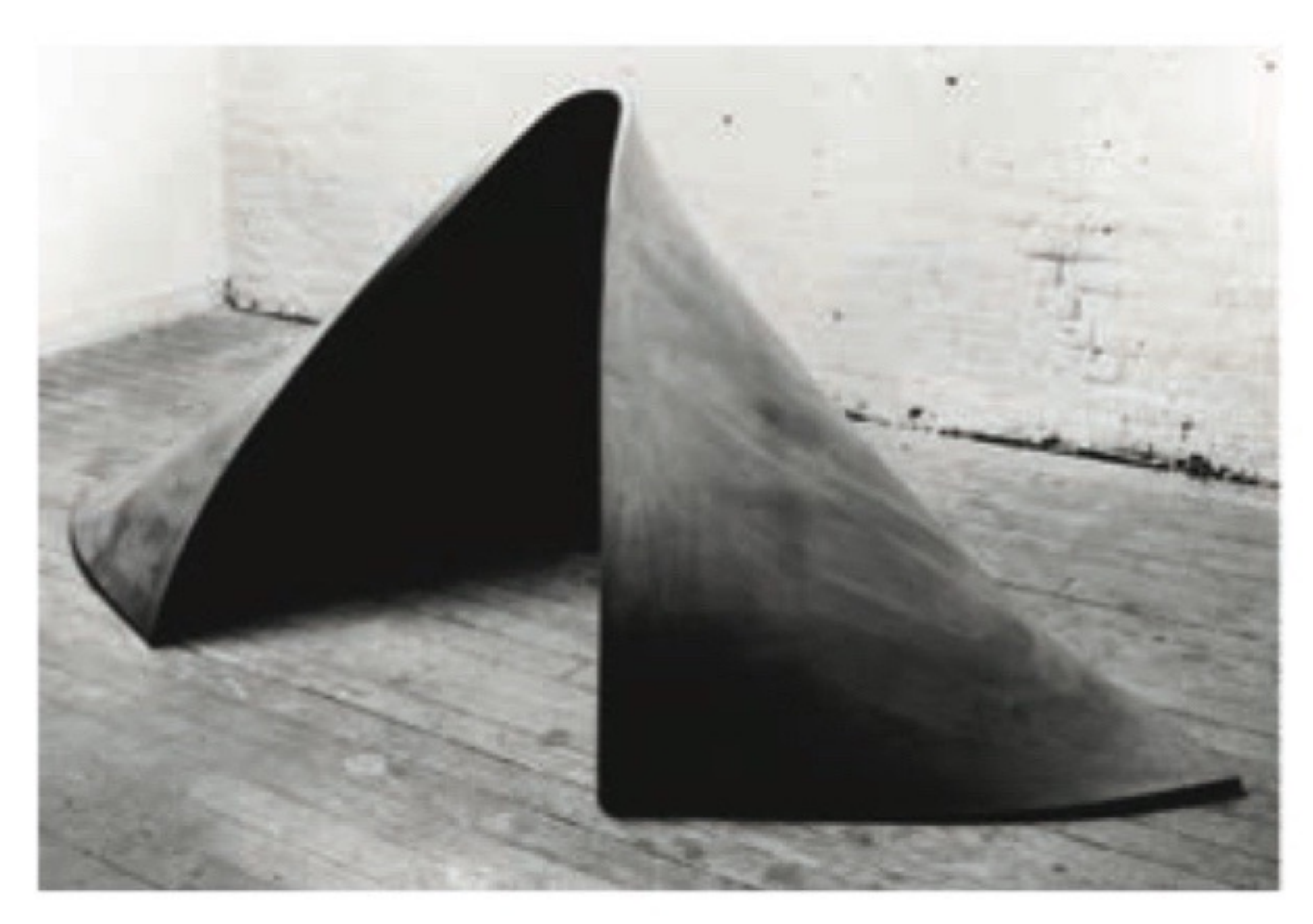
عام 1966، عندما أطلق سيرّا عمله للمرة الأولى، كان المغزى هو الإشارة إلى أن الأدنويين تجنبوا النحت أكثر مما تجاوزوه (لا يمكن القول أنهم الوحيدون في هذا السياق، إذ إنَّ العديد من الفنانين المفاهيميين، وفناني الأداء والميديا المركبة فعلوا الأمر ذاته). وعليه يصبح السؤال كما يلي: كيف يمكن للمرء أن يحقق شيئًا مختلفًا، فيما يتعلق بالنحت، كي يطور هذا الفن تفكيكيًّا بدلًا من أن يعلن عقمه منتصرًا؟ ردًا على ذلك، شدد سيرّا، متجاوزًا موضوع الأدنوية، على الشروط عينها التي كُبحت في النموذجين المسيطرين في القراءات الحداثية والجشطلية للفن: شروط من قبيل الماديّة، الجسدية، والزمانية. أولًا؛ وبدلًا من منطق خاص بنوعية الوساطة، أرسى منطقًا للمواد، لموادَّ مخصوصةٍ مقترحة لأساليب مخصوصة. وعليه، وضع قائمته الشهيرة «Verb List» (1967-86) –«أن تثني، أن تعقد، أن تطوي»- الّتي برزت في أنواع مختلفة من الأعمال: صفائح من الرصاص مثنية، ممزقة، أو مُعالجَة من جهة أخرى، رصاص مصهور مرشوش على امتداد قاعدة الجدار ومقلوب إلى الخلف في هيئة صفوف، ألواح من الإسمنت مكدسة أو صفائح من الرصاص مدعومة وهكذا دواليك[7]. أسوة بالمؤرخ الفني جورج كوبلر George Kubler، أسماها سيرّا «موضوعات بدائية» بقدر «ما تطرح هذه الموضوعات كل معضلة بأبسط صيغة ممكنة»[8]. بالمحصلة، أثار مشروعه تو ليفت *To Lift* (1967)؛ قطعةٌ مفردة في فن المعالجة حيث عُرض العنوان المُستبطَن في المشروع على صفيحة ثخينة من المطاط، السؤالَ حول تنميط السطح الخارجي من منظور سيرّا في المقام الأول. أمّا مشروعه هاوس أوف كاردز *House of Cards* (1969) المصنوع من أربعة مربعات من الرصاص مساحة كل منها أربعة أقدام مربعة تدعم بعضها بعضًا، فيؤذن بولادة كل قطع الدعامة التي ترتفع من الأرضية. في حين مهّد مشروع سترايك *Strike* (1969-70)؛ صفيحة مفردة من الفولاذ



Strike: To Robert and Rudy, 1969–71.
فولاذ مجلفن، 8 × 24 feet × 1 ½ inches. **تصوير** Peter Moore.

بارتفاع ثماني أقدام، تبرز لمسافة أربع وعشرين قدمًا انطلاقًا من زاويتها المُنصَّفة، الطريق لكل ضروب الأسافين والأقواس التي تتخلل المكان. نختم مع مشروع: *To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted* (1970): دائرة فولاذية بقطر ستٍّ وعشرين قدمًا، أُغمدت في أحد شوارع برونكس، وهو المشروع الذي أرسى للمرة الأولى الموقع الفيزيائي كركيزة أساسية في أسلوب عمله، وهكذا..[9]

لم تستطع مخرجات كل هذا أن تتفادى المتعلقات التصويرية كما أقر سيرًا بذلك في نقد ذاتي عام 1970: «ثمة مشكلة جديدة في التوزيع الطّرفي للمواد -عناصر موضوعة على الأرضية في الحقل البصري- تكمُن في عجزهذا



To Lift, 1967.

مطاط مُعالَج بالكبريت، 36 × 80 × 60 بوصة. تصوير Peter Moore.

القالب العريض للمشهد عن تجنب الترتيب كشكل - أرضية*: وهذا عُرفٌ تصويري»[10]. بدلًا من أن يتراجع، وهذا ما يميز شخصيته، مضى قدمًا وأكَّد المصطلح ذاته؛ الأرضية، الذي بدا الأكثر إشكالية. انعكس تشديد سيرّا على المكان في ترتيب كارل أندريه Carl Andre للصفائح وقوالب الطوب، وتأكّد من ثم عام 1970 في احتكاكه مع *Spiral Jetty* (1970) لروبرت سميثسون في يوتا Utah، و*Double Negative* (1969-70) لمايكل هايزر في نيفادا، وفي المقام الأول؛ مع حدائق الزن *Zen gardens* ومجمعات المعابد في اليابان (لا سيما معبد ميوشين- جي Myoshin-ji في كيوتو). ألقت هذه الأمثلة الثلاثة الضوء على حالة «الموضوع المميز المتلاشي في الإطار النحتي»[11].

(*) figure ground: نمط من الإدغام الإدراكي الذي يعتبر ضروريًا للتعرف على الأشياء من خلال الرؤية، ويُعرف في علم النفس الجشطلي بأنه تحديد الشخصية من خلال الخلفية. فحين ننظر إلى الكلمات المطبوعة على ورقة بيضاء، تُعتبر الأحرف «شكلًا»، والورقة البيضاء «خلفية». (المترجم)



One Ton Prop (House of Cards), 1969.
أربعة ألواح من الرصاص: قياس كل منها 1 × 48 × 48 بوصة.
تصوير Peter Moore.

مع الانفتاح على الإطار، ظهر شرطان مع زخمٍ متجدد من منظور سيرّا: جسد الناظر وزمن الحركة الجسدية[12]. عقب عدة أعمال محددة الموقع مثل *Shift* (1970-72) و*Spin Out: For Bob Smithson*(1972-73)، كان سيرّا مستعدًّا لوصف «التجربة النحتية» وفق شروط «طبولوجيا [مكان] بعينه»، تتعين حدوده «من خلال الحركة والتنقل. ديالكتيك المشي والنظر إلى قلب المشهد»[13]. بهذه الطريقة أصبح النحت عملية تخاطلية*،

(*) تخاطلي Parallactic: التخاطل هو تغيُّر ظاهري في موقع الجسم المنظور بسبب اختلاف مكان الرؤية. أبسط الأمثلة على ذلك: إذا مددنا يدنا إلى الأمام ورفعنا أحد أصابعنا، ونظرنا إلى الإصبع بالعين اليسرى، ثم نظرنا إليه بالعين اليمنى فقط مع إغلاق العين اليسرى، نرى أنَّه قد انزاح عن موقعه الأول. (المترجم)



حديقة الصخرة *Rock garden* في معبد ميوشين-جي، كيوتو

حيث يؤطر العملُ الشخص والموقع ويعيد تأطيرهما جنبًا إلى جنب، وهذا ما ألهم سيرًا بعد فتحه الجديد عام 1970، ليس فقط في قطعٍ وضعت في المشهد الطبيعي بحيث تكشف عن طبولوجيا المشهد (من shift وحتى Sea Level [1988-96])، وإنما في أعمال أقيمت في سياق حضري بحيث تعيد تأطير أبنيته (من Sight Point [1972-75] وحتى Exchange [1996])، فضلًا على قطع وضعت في مساحات لعرض الفنون بحيث تعيد تكثيف دلالاتها أيضًا (من Strike [1969-71] وحتى Chamber [1988]). لا ريب



Shift, 1970–72.
إسمنت، ستة أجزاء، كينغ سيتي، أونتاريو.

أن المكان يحتل موقعًا رئيسًا في هذه الأعمال، لكن، كما حاججت روزاليند كراوس Rosalind Krauss: خصوصية المكان ليست هي غايته بل وساطته، أو على نحو أكثر دقة، «الجسد-الغاية» في موقع محدد هي وساطته، ويبقى الجسد بناءعلى ذلك عاملًا أساسيًا قدر المكان[14]. بالمحصلة، ظهرت صيغة منقّحة للنحت بوصفه تناوبًا؛ تناوبًا بين الموقع والشخص يعيد تعريف طبولوجيا مكان محدد من خلال تحفيز مُشاهِد مُحدد.

بحلول عام 1976، وعندما طُرح سؤال «ماذا تعني لك صناعة النحت الآن؟»، كانت تأكيدات بعينها قد اتضحت تمامًا. أولًا: التأكيد على الصناعة – على الفعل أو عملية إنتاج النحت بدلًا من الاسم أو الوساطة الناجزة غير المشروطة- كان صحيحًا. دفعت هذه الصناعة سيرًا إلى إبراز مواد مثل الرصاص والفولاذ تم ثنيها بأسلوب خاص لتظهر كقوامٍ نشط. أضحى هذا المبدأ الأول في النحت بالنسبة لسيرًا، ولعل من الجائز تسميته «بنائيًّا» لأنه يركز، كما فعل بنائيون روس أمثال ڤلاديمير تاتلين، على التطور التعبيري للبنى عبر المعالجة المناسبة للمواد (وهوما أسماه البنائيون الإنشاء والعناصر على التوالي)[15]. المبدأ الثاني، الذي يمكن تسميته «فينومينولوجيًا»، يشير إلى أن النحت يوجد أصلًا في علاقة أولية مع الجسد، ليس كتمثيل له بل كتنشيط: تنشيطه بكل أحاسيسه ومداركه المتعلقة بالوزن، القياس، الحجم، والمستوى. المبدأ الثالث، الذي يمكن تسميته «الموقعي»، يشير إلى أن النحت يلفت الانتباه إلى خصوصية المكان وليس إلى الطابع المجرد للحيّز، الأمر الذي يعيد تعريفه جوهريًا بدلًا من تمثيله ترانسندتاليًا. شكلت هذه المبادئ مجتمعة معيار سيرًا في فهمه للنحت كترتيب للمواد بهدف تحفيز الجسد وتعيين حدود المكان منذ ذلك الحين. ينطوي هذا التعريف المشروط للنحت على طبولوجيا جزئية اتسم بها عمله منذ السبعينيات، ويتضمن ذلك وسوم المناظر الطبيعية، هياكل مدنية، صالات عرض



Sight Point (for Leo Castelli), 1972–75.
فولاذ مقاوم للعوامل الجوية
ثلاثة ألواح، كل منها 10 × 40 قدمًا × 2 ½ بوصة.
متحف ستيديليك، أمستردام.

فنية تتخلل المشهد. فيما يلي مثال على كل من الفئات السابقة بالترتيب: *Afangar* (1990) الذي أقيم على جزيرة آيسلندا، *Torque* (1992) الذي وُضع في جامعةٍ ألمانية، و*Sub-tend 60 Degree* (1988) الذي وُضع في

متحف هولندي. في العقود اللاحقة وسّع سيرّا نطاق هذه الطبولوجيا. فمن جهة، رجع إلى الأساليب القديمة، دعاماته على سبيل المثال، ليعيد الصلة مع نسقه الأساسي القائم على الترتيب: «الحمولة المركزة، التوازن، التوازن المكافئ، معدّل الرّفع»[16]. ومن جهة أخرى، عرضَ أساليب لاحقة، أقواسه على سبيل المثال، بطرق جديدة. عمد سيرّا أولًا إلى حرف الأقواس ومضاعفتها مرتين وثلاثًا، ثم مَوجّهًا بهدف خلق نمط جديد: الشرائط المتمعّجة. تنحني هذه الشرائط إلى الداخل والخارج بطريقة توحي بوجود ممرات وتطويقات، فضلًا عن ذلك، تخلق الأشكال الإهليليجية والمسارات اللولبية الملفوفة معابر وإحاطات في الوقت نفسه. وفيما بدا أنه محاولة لإضافة مزيج من التنويعات على تلك المعالَجات المعقدة، أبرز سيرّا ضروبًا أخرى مثل الاستدارات والكتل التي تكثّف المكان من خلال التكتل المحض بدلًا من تأطيره[17]. هذا ما يعنيه تطوير الخطاب النحتي.

لكن يبقى لدينا إشكال: فحيث يصرّ سيرّا على أن عمله نحتيٌّ قطعًا، اعتبر أفضل نقّاده أنه تقويض للنحت[18]. لا يخفى هذا الإشكال بحال لأن النحت لدى سيرّا يكون في تقويضه، وصناعته تكون في تفكيكه. أن يتجمد النحت في قالب بعينه يعني أن يصبح نصبًا تذكاريًا من جديد؛ أن يُوثَّن هيكله يعني أنه يقيد الناظر وأن موقعه لا يعلق في الذاكرة . في ضوء ذلك، تفكيك النحت يكون في تلبية «ضرورته الباطنية» (استحضار صيغة حداثية قديمة)، بينما يكون تعزيز النحت (المتعلق بأسلوب العمل، الجسد والموضع) في المكوث ضمن حدوده. نقصد هنا؛ أن سيرّا حوَّل الإشكال إلى ديالكتيك يتمحور حول مسألة الموقع في المقام الأول. ذكر سيرّا «أن التغير الأكبر في تاريخ النحت خلال القرن العشرين حصل عندما أزيلت قاعدة التمثال»، وهو حدث يفهمه سيرّا كانتقال من الفضاء التذكاري للنصب إلى «الفضاء السلوكي للناظر»[19]. كان هذا الانتقال ديالكتيكيًا، وافتتح مسارًا



The Hedgehog and the Fox, 1998.

فولاذ مقاوم للعوامل الجوية

ثلاثة ألواح، كل منها مؤلف من جزئين إهليجيين/مخروطين متطابقين ومعاكس نسبيا للآخر. كل منها ½ 15 × ½ 91 × ½ 24 قدمًا × 2 بوصة.

جامعة برينستون، نيو جيرسي.

إضافيًّا أيضًا لأنه مع إزالة قاعدة النحت، يغدو الأخير حرًّا في الهبوط إلى العالم المادي «للفضاء السلوكي»، وفي السموّ إلى عالم مثالي يتجاوز أي موقع بعينه. لنتأمل كيف طور برانكوشي، أكثر نحاتي فترة ما قبل الحرب أهميةً بالنسبة لسيرًا ونظرائه، هذا الديالكتيك. بالنظر إلى طموحه في توصيل رسائل أقرب إلى الأفلاطونية –فكرة التحليق مثلًا في القوس الصاعد في عمله *Bird in Space* (1923)– تمثل أعماله نموذجًا أوليًّا للنحت المثالي. في الوقت عينه، تولي أعماله مكانة خاصة للمواد الصرفة، وغالبًا ما تكون تماثيله البرونزية مصقولة بطريقة تعكس البيئة المحيطة. علاوة على ذلك، عبر برانكوشي عن هذا الديالكتيك بشروط محددة لقاعدة التمثال: أن

تُدمج القاعدة في بعض أعماله مع المجسم المنحوت، وبذلك يظهر النحت وكأنه معدوم الصلة بالموقع كما في عمله *Bird in SpaceK* ، في حين لا تمثل أعمال أخرى إلا مجرّد قاعدة أو دعامة كما في *Caryatid* (1914)[20]. بهذه الطريقة أبدى برانكوشي التزامًا بالعالم المثالي للاستوديو (ورّث موقعه الخاص لفرنسا باعتباره ذروة أعماله الفنية) وبالموضع الخاص للنحت التجريدي (كما في مجموعة القطع التي صممها في تارغو جيو Targu Jiu، رومانيا). اتجهت السرديات الحداثية التي سيطرت فيما مضى إلى تفضيل الجانب المثالي من هذه الجدلية؛ أي ماهية النحت ككيان صرف. وفي ردٍّ نقدي على هذا الموقف، طوّر سيرّا ونظراؤه الجانب المادي منها –الجسم المنحوت مغروسًا في دعامته ثم إقامته مجددًا على موقعه- وهذا أحد الأسباب التي جعلت من هذا العمل الجماعي نقطة مفصلية بين الفن الحداثي وما بعد الحداثي[21].

لا شك أن التناقض بين الدوافع المادية والمثالية حاضر بقوة في الفلسفة الحديثة أيضًا، وفي المجتمع الحديث ككل. يتضح هنا بصورة أكبر التناقض بين الجانب الحرفي؛ المرتكز الفرداني للنحت التقليدي، والجانب التكنولوجي؛ المُرتكز الجماعي للإنتاج الصناعي. كان مُقدرًا للپارادايمات القديمة للنحت في المجتمع الصناعي –القائمة على الجص، الرخام، البرونز أو الخشب، المقولب والمنحوت، المسبوك أو المقطوع- أن تصبح طي النسيان، وبالنسبة لبنيامين بوخلو Benjamin Bochloh؛ كانت هذه النماذج «قد ألغيت تمامًا بحلول عام 1913» مع ظهور أول النماذج مسبقة الصنع على يد دوشامپ وظهور البنى الأولى التي ابتكرها تاتلين[22]. پارادايمات مادية من هذا النوع أعادت موضعة النحت على نحو هدّام من ناحية الاستقراء الإبستِمولوجي (المسبق الصنع) والتدخل المعماري (الإنشاء)، ما أسفر بالمحصلة، وفقًا لبوخلو، أن يواجه النحت «اضمحلال خطابه



كونستانتين برانكوشي، *Bird in Space*, 1923/1941.
برونز مصقول: ½ 6 × ¾ 56 **بوصة**
© CNAC/MNAM/Dist. Réunion des Musées Nationaux / Art Resource, NY.

الخاص **كَنحت** في خاتمة المطاف»[23]. في ظل اعتمادها على النماذج المثالية القديمة، تغاضت معظم المؤسسات الغربية (المتاحف والأكاديميا على السواء) عن هذه الپارادايمات المادية. رغم ذلك، لم يختف التناقض بين النحت الحرفي والمجتمع الصناعي تقريبًا، بل إنه استمر حتى في المنهجيات

ذاتها التي هدفت إلى تسويته، أي إلى مواءمة الحِرفة الفردية والعمل الصناعي الجمعي من خلال تصوُّرات متنوعة للنحت المُلَحَّم، المجسمات المصنوعة من موضوعات غير فنية Found Objects، والتجميع، التي تحمل جميعها مزيجًا من الدالّات الحِرفية والصناعية على السواء (يستشهد بوخلو ب خوليو غونزاليس Julio Gonzalez، ديفيد سميث David Smith، جون تشامبرلين John Chamberlain، وأنتوني كارو Anthony Caro على وجه الخصوص؛ الشخصيات التي شكك فيها سيرّا على مستويات مختلفة)[24].

في الستينيات، اتجه فنانون مثل جود، فلاڤين، أندريه، روبرت موريس، وسيرّا إلى استعادة نماذج المسبق الصنع والإنشاء وتوثيق الصلة معها. وقد فعلوا ذلك بطرق لم تهدف إلى تفكيك الفرضيات المسبقة المثالية الخاصة بمعظم التشكيلات النحتية المستقلة وحسب، بل إلى فك حجب الغموض الذي يعتري التوافقات شبه المادية لمعظم النحت المُلَحّم، المجسمات المصنوعة من موضوعات غير فنية، والتجميع؛ أي «'تفكيك' النماذج الأسطورية فعليًّا عبر الإظهار المباشر للمواد الصناعية، طرائق المعالجة، والمواقع[25]. دفع سيرّا وأقرانه المنحى الموقعي للمجسم المنحوت، بعد فصله عن قاعدة التمثال، إلى مدى أبعد حيث أصبح هذا الفصل، الذي لم يعلن عنه إلا في العام 1913 مع ظهور المسبق الصنع والإنشاء، واقعًا فعليًّا بحلول عام 1970 مع ظهور أساليب جديدة فيما يتعلق بخصوصية الموقع[26]. لكن بأي منطق إذن، بقيت هذه الأساليب «نحتًا»؛ المصطلح الذي تنكّر له هؤلاء الفنانون أو تجنبوه على الأقل؟

بالنسبة لسيرّا، كان الغرض من المشروع الأوّلي فك غموض النماذج الحداثية، ونزع التوثين عنها وفقًا لمسارات بنائية. وممّا ورد في نص مهمّ كتبه في عام 1985: «في كل أعمالي، تتكشف معالم عملية الإنشاء. القرارات في شأن

ما هو مادي، شكلي، وسياقي بدهيّة. الإفصاح عن الإجراءات التكنولوجية هو ما يجرد مثالية حرفة النحت من طابعها الشخصي والأسطوري»[27]. لاحظ العبارة الأخيرة في هذا البيان. من وجهة نظر بعض النقاد، جاء هذا التشديد القاطع ليؤسطر عملية التبسيط البنائي للوساطة، بل ليعود بهذا الخطاب النقدي إلى النحت في الحقيقة[28]. كان هذا التشديد ضروريًا في رأي سيرًا بالنظر إلى ما يعتور النحت من نقص لناحية الأساس المنيع والخطاب المُحكَم الخاص، فأصبح مشروعه بالنتيجة أن يُطور نمطًا لا يفتقر لما سبق.

في الحديث عن هذا النقص، كتب بولدير «لقد ضاع أصل النحت في غياهب الماضي، فهو من ثمَّ فنّ كاريبي»[29]. في جزء قصير من كتابه *Salon of 1846* تحت عنوان «لماذا النحت مُملّ؟»، يكرر الشاعر والناقد الكبير بعض المآخذ المُملة حول النحت: إنه مفرط في ماديته، و«أكثر قربًا إلى الطبيعة» من الرسم بكثير، وهو مفرط الغموض، أكثر تقلُّبًا من الرسم بكثير لأنه، كمجسم منتصب مكشوف الجوانب، «يعرض كثيرًا من المظاهر الخارجية دفعة واحدة»[30]. تعكس هذه الانتقادات تحزبًا لمثالية هيغل الذي يحتل النحت في ترتيبه للفنون مرتبة أدنى من الرسم بسبب ماديّته النسبية، ول ديدرو Diderot أيضًا الذي منح احتفاؤه بالتابلوه tableau امتيازًا خاصًا للحظيّة المباشرة المفترَضة في معاينتنا للسطح الخارجي المفرد للرسم، على حساب الزمن المُقدّر لتماسنا مع «المظاهر الخارجية» للنحت. رأينا فيما سلف كيف تصدَّى سيرًا ونظراؤه لهذه النزعات المثالية المقيمة[31]. لكن ماذا عن التلميحات المستفزة حول «الأصل الضائع» و«الفن الكاريبي»؟ يلمح بودلير في تسمية «كاريبي» إلى أن النحت بدائي، وحتى توثيني (هو يناقش مسألة الأوثان في الجزء نفسه من Salon). في عصره، كان يُنظر إلى الوثن كأمر دَنس، مجسم هجين ليس قمينًا بالعبادة التي تكرسها الجماعة له، وفي هذا الصدد، خدم الوثن كرمز خطابي لأقل التصنيفات الفنية والدينية

شأنًا في العالم (وفق ما أشار هيغل وآخرون). بناء على ذلك، «ضاع أصل» النحت؛ حيث يشير بودلير أن بداياته الطقسية كوثن لا تشترط أنه نحت يمتلك أساسًا مقبولًا يمكنه من التطور إلى فنٍّ حقّ[32]. من الواضح أن سيرّا لا يتفق مع بودلير، لكنه يعتقد رغم ذلك أن النحت لا يمتلك قاعدة قوية، ولذلك فهو يبحث عن مبدأ (أو مجموعة مبادئ) يمكن أن تعوض «أصله الضائع». فوق ذلك، فهو يستغل صفته «الكاريبي» كهجين، دنس، وماديّ، كميزة إشكالية. يقدم سيرّا تعريفًا مميزًا للنحت: فهو يحفز جسدًا ويؤطر مكانًا حيث يتناوب التخاطل بينهما. لكنه يضع النحت في منزلة بين شرطين آخرين؛ فهو يضاد الرسم من جهة، ويلعب دورًا نقديًا في السياق المعماري من جهة أخرى. في عمله Salon of 1846، يسمي بودلير النحت «بالفن التكميلي»، «شريك متواضع الحال للرسم والعمارة»[33]، يتماشى هذا مع الهرمية الهيغيلية للفنون التي تبدأ من العمارة مرورًا بالنحت وصولًا إلى الرسم (ثم الموسيقى، يليها الشعر، والفسلفة في أعلى الهرم)[34]. يستخدم سيرّا المصطلح الذي يتوسط هذه الهرمية القديمة كي يقيّد المصطلحات ذات الصلة. على نحو أكثر دقة؛ يوظف المادية النسبية للنحت، ومقدرته على تفعيل الجسد والموقع كي ينقد الرسم (الذي لا يؤدّي تفعيلًا كهذا)، والاستقلال النسبي للنحت ومقدرته على توضيح الهيكل كي ينقد العمارة (إلى درجة أنه قادر على إخفاء سماته التكتونية الخاصة). في خضم ذلك، يقدم سيرّا مبدأ إضافيًا للنحت؛ ليس مبدأ خصوصية الوساطة بل تباينيّة الوساطة، ومن شأن هذا أن يحيل شائبته «الكاريبية» (كدنَس وهجين) إلى ميزة بالغة الأهمية[35].

يقارب سيرّا هذا الفهم المتباين للنحت من خلال محاججّة فلسفية مستمدة من برتراند راسل. «لكل لغة بنية خاصة لا يمكن تناولها نقديًا باستخدام تلك اللغة عينها»، كذا يعلق سيرّا؛ لغةٌ ثانية فقط ذات بنية

مختلفة يمكن أن تعرض هذا التحليل[36]. لقد عدّل هذا المبدأ بدايةً كي يفكر مليًّا فيما تمثله رسوماته وأفلامه لنحته، لكن ذلك يحدد أيضًا ما يمثله نحته للرسم والعمارة. فمن ناحية، يصر سيرّا على المنزلة المطلقة للنحت كخطاب خاص بذاته، ويسخّر هذا الخطاب كي يفيد من بعض مناحي الرسم والعمارة، فقط بهدف إظهار اختلافاته عنهما. بالنتيجة، حتى وإن ضادّ نحتُه الرسم إلى درجة أنه يناهض تقاليد الشكل- الأرضية، فهو يفيد من التصويري لناحية تأطيره للموقع[37]. وحتى إن كان في نحته نقدٌ للعمارة إلى درجة عزوفه عن المنحى السينوغرافي، لكنه أنه يفيد من المنحى المعماري لناحية أنه يعطي امتيازًا خاصًّا للجانب الهيكلي.

تطرقت فيما سبق إلى الفروقات عن الرسم، وسأركز هنا على الفروقات عن العمارة. أيًّا تكن قيوده الخاصة، ليس للنحت تلك الصلة الوثيقة بالعقلانية الرأسمالية والقوانين البيروقراطية، وعليه، فله حرية التدخل نقديًّا في المجالات الأخرى، ليس أقلّها قضايا العمارة. إلا أن سيرّا يقترح المزيد؛ فيشير إلى مقدرة النحت على استعادة مبدأ مُهمَل في العمارة، في أساسها التكتوني تحديدًا، أي أن يستعيده «كأصل ضائع» **للنحت**. غالبًا ما «يظهر نحته بصورة تتضارب» مع العمارة في موقعه[38]. يُمكن لهذه العلاقة أن تكون عدائية (فهي لا تساعد الراغبين باقتلاع *Titled Arc* (1981-89) في ملاحظة أنها شكّلت تحديًا للعمارة المبتذلة ل فيديرال پلازا Federal Plaza في نيويورك)، لكنها يمكن أن تكون سلسلة تكميلية وحتى تبادلية، حيث يخدم النحت كأقواس تزيينية للعمارة والعكس صحيح. بناء عليه، توجد قِطع (أقواس غالبًا) تُبرز العمارة كما في عمل *Trunk* (1987)، الذي أقيم للمرة الأولى في فناء باروكي في مونستر، ألمانيا، وقطع أخرى (كتل غالبًا) تُمثّل في قالب معماري أصلًا كما في عمل *Weight and Measur*e (1992)، الذي أقيم للمرة الأولى في قاعة نيو-كلاسيكية لتات غاليري في لندن، إضافة إلى

قطع تمثل النمطين السابقين معًا كما في عمل *Octagon for Saint Eloi* (1991) الذي ينتصب في هيئة تعكس صلةً وديّةً مع الكنيسة الرومانسيكية القائمة خلفه. في بيئات تاريخية كهذه، يحدث أحيانًا أن تنقلب الأدوار: فيبدو أن النحت يُبرز العمارة كما في الكتلتين الكالحتين لعمل *Philibert et Marguerite* (1985) الذي يكشف بوضوح عن السقف المعقود لأديرة القرن السادس عشر حيث أقيمت الكتلتان.

في معظم الأحيان، ينخرط سيرّا في العمارة بغرض نقدها، ويندرج هذا النقد في خانتين على الأقل. الأولى إجرائية؛ تتعلق بالصيغ الأساسية للتمثيل المعماري: المنظر الجانبي للمبنى والمخطط (أي أن يُرى هيكل المبنى متجهًا إلى الأمام، وأن يرى نسق مكوناته من علٍ). في عمله، كما نوّه إيفلين بوا، غالبًا ما يحطّم سيرّا «هوية المخطط في المنظر الجانبي ذاته» وبالعكس، وهذا لا يُنتج تبيانًا (من الأمام أو من أعلى) ولا منظرًا (من الداخل أو الخارج)، فلا يتحقق أي منهما ناهيك عن النحت ككل[39]. يعتمد سيرّا هذا العائق لمناهضة صورة العمل الآخذة في التشكل، وكي يشدد أيضًا على حقوق الجسد في مواجهة الموضوعية التجريدية (وحتى الإتقان الشامل الإراءة) للتمثيل المعماري. أما الثانية فهي عدائية؛ تتعلق بعمارة ما بعد الحداثة. يتناول النقد هنا نقطتين أساسيتين: تفضيلها السينوغرافيا على الهيكل (ذكر سيرّا عام 1983 في أوج حقبة ما بعد الحداثة «لا يعبأ معظم المعماريين بالمكان، إنما يركزون على الغلاف والسطح الخارجي»)، وإلباسها النزعة الاستهلاكية قناعًا تاريخانيًّا (علق سيرّا عام 1984 بقوله «لقد أصبحت القيم الرمزية صنوًا للإعلانات التجارية»)[40]. وعليه؛ إن تشديده على التكتوني هو سيف ذو حدين: فهو يعالج الغياب التاريخي للتكتوني في النحت –الذي يُقترح «كأصل ضائع»- ويشكك في الأفول الأخير للتكتوني في العمارة.



Octagon for Saint Eloi, 1991.
فولاذ مقاوم للعوامل الجوية: 8 × 8 × ½ 6 قدمًا.
Eglise Saint Martin, Chagny, Saône-et-Loire, France.

هنالك مصطلح رئيس في معجم الفن البنائي يدلل على تطوير التكتوني في الخطاب المعماري من قبل كينيث فرامپتون Kenneth Frampton بوجه

خاص. إذ إنَّ محاججته عدائية أيضًا، فعلى غرار سيرّا؛ يشن فرامپتون هجومًا لاذعًا على الرداءة السينوغرافية في جزء مُعتبر من عمارة ما بعد الحداثة، ويصرّ على الجسدي والتكتوني في مواجهة التقنيات الرأسمالية للافتراضي والتصويري التي اعتنقها عدد كبير من المعماريين مؤخّرًا[41]. هذه المحاججة أنطولوجية أيضًا لكن بطريقة مغايرة لسيرّا، ويصرّح فرامپتون أن «الوحدة الهيكلية» هي «جوهر غير قابل للاختزال في البنية المعمارية»[42]. يؤمن فرامپتون في الحقيقة بالأسطورة الأصل للعمارة (بما يتفق مع «الكوخ البدائي» كما طوّره أبي لوجي Abbe Laugier لصالح عمارة نيو كلاسيكية): أسوةً بغوتفرايد سيمپر Gottfried Semper، يعتقد فرامپتون أن العمارة قد تأسست في تراكب الكتلة المكثّفة (كما تتمثل في بناء الطوب) مع الإطار التكتوني (كما يتمثل في البناء الخشبي). بالمحصلة، يتموضع «جوهر العمارة عينه» بالنسبة لفرامپتون في «التعشيق الإجمالي» وهذا «الانتقال التركيبي التأسيسي من قاعدة قطع الأحجار إلى الإطار التكتوني» قد أضحى «نقطة تكثيف أنطولوجي»[43]. حسب فرامپتون، ليس تراكب الكتلة والإطار ماديًّا وحسب (الطوب مقابل الخشب) و«مرتبطًا بالجاذبية» (الثقيل مقابل الخفيف)، بل إنه «كوزمولوجي» أيضًا (الأرض مقابل السماء) مترافق مع «تبعات أنطولوجية» ذات قيمة عابرة للثقافة والتاريخ معًا[44].

تتردد أصداء قراءة سيرّا في جزء كبير مما أوردناه رغم أنه يحجم عن الميتافيزيقيات التي يحتفي بها فرامپتون. يحتل التعشيق موقعًا بارزًا في عمله؛ فيُترَك مكشوفًا غير مُلحَم، وحيث تتداخل صفائح الفولاذ الخاصة به يتكشف الإنتاج بكل وضوح، وينفض غموض الأساليب القديمة للنحت من خلال ذلك. يروق للويس كان القول إنَّ الزخرفة هي تبجيل التعشيق، وبالنسبة لسيرّا، فإن «أي ضرب من التعشيق» –بقدر ما يكون ضروريًّا

لأسباب وظيفية- هو دائمًا ضرب من الزخرفة، ويبجله سيرًا تحديدًا من خلال تعريته، ورفضه «لزخرفته» على الإطلاق[45]. لعله من الممكن القول أن تناسق الكتلة والإطار لدى فرامپتون، الذي يتبلور برنامجيًّا في التعشيق، يتوافق مع تناسق «الوزن والمقاس» لدى سيرًا. لا شك أن العلاقة بين الحِمل والدعامة ركيزة أساسية في عمله، وأن دعامات الرصاص والفولاذ خاصة تستوعب تكتونيات الخشب وتنويعات تقطيع البلوك (يطلق سيرًا على الدعامة مسمى «الشيء الأكثر جذريةً في المبادئ الهندسية»). في المقام الأول، يشارك سيرًا فرامپتون إصراره على التكتوني. ويتبدى هذا غالبًا في الدعامات (التي رجع إليها في أواخر الثمانينيات، وكأنه يرمي من ذلك إلى تقديم مثال مناقض لهشاشة العمارة ما بعد الحداثية) لأن الدعامات تُظهر «مبادئه المعمارية» بجلاء: الحمولة المركزة، التوازن، التوازن المكافئ، معدل الرفع» بصورة أكثر مباشرة. تُفصح أعمال أخرى، لا سيما في أواخر الثمانينيات، عن هذه المبادئ أيضًا: أعمال مثل *Gate* (1987) الذي يتكون من قضيبين فولاذيين على شكل حرف T على كل من جانبيّ صالة العرض (تظهر القضبان كدعائم للسقف)، و*Timber* (1988) وهو مجموعة من صفائح فولاذية على شكل حرف T وضعت تحت سقف صالة العرض، و *T-Junction*(1988) وهو عبارة عن قضبان فولاذية على شكل حرف T وضعت تحت سقف صالة العرض بمسافة قصيرة حيث جرى تمديد الجانب الأفقي، وأخيرًا: *Maillart* (1988) حيث جرى تمديد الجانب الأفقي أكثر مدعومًا بقضيبين في هيكل يوحي بوجود جسر (في إشارة تشريفية للمهندس السويسري الكبير روبرت ميلارت Robert Millalart [1872-1940]). يبقى هنا اختلاف بيّن: يتوسل فرامپتون بالتكتوني لأجل العمارة، ويتوسل به سيرًا لأجل النحت. كيف نحسم قرارنا بين الاثنين؟ لا حاجة إلى ذلك ربما، ولعل للنحت والعمارة أرضية مشتركة في المنحى التكتوني، بل

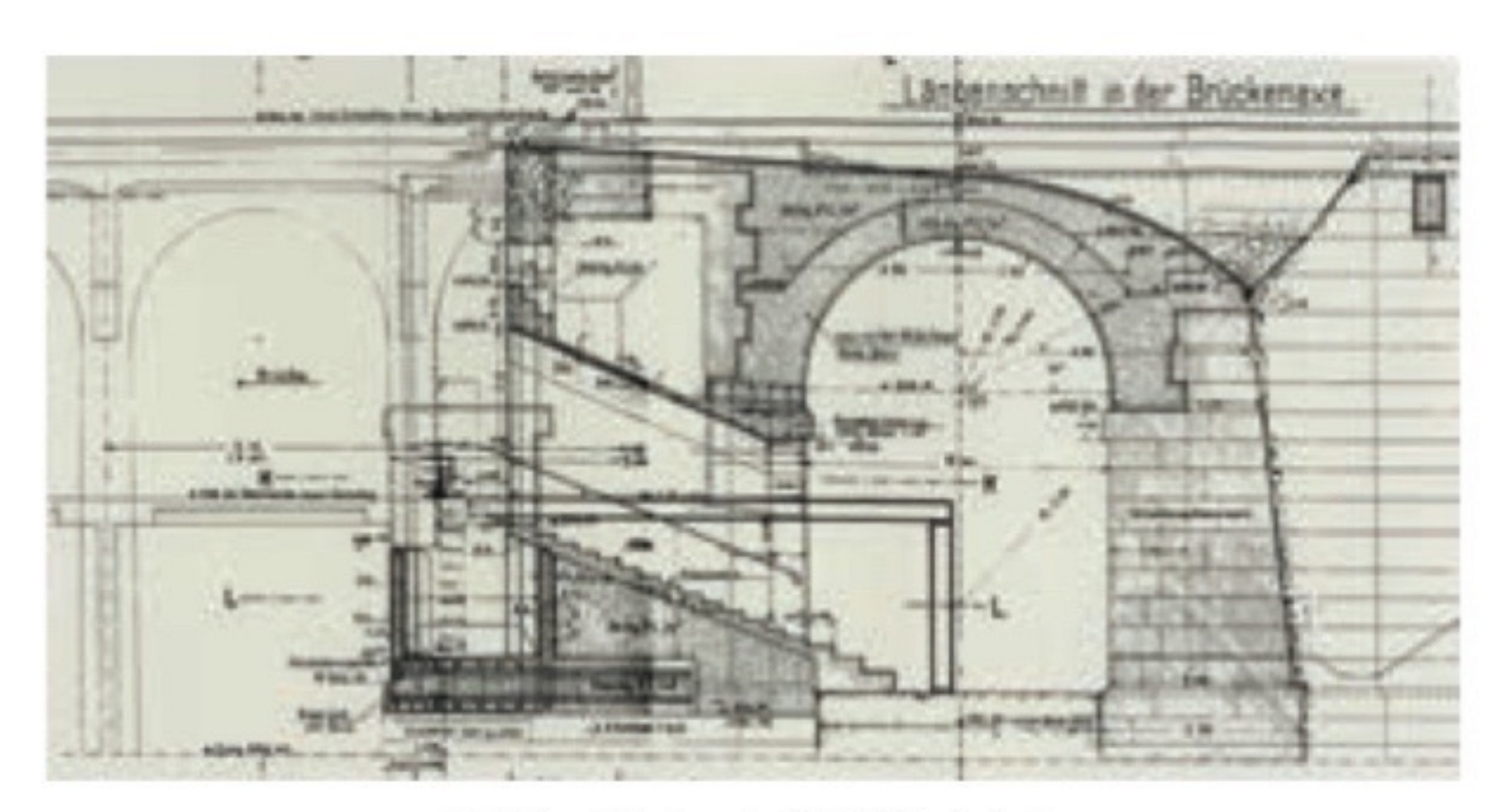
ربما يتشارك الاثنان، في حقبة صناعية، مبدأً أصليًا في الإنشاء الهندسي[46].
يعلن سيرًا دون مواربة عن التزامه العمل الهندسي في بيان له عام 1985:

> لتاريخ النحت القائم على الفولاذ الملحوم في هذا القرن – غونزاليز، بيكاسو، ديفيد سميث– تأثير لا يكاد يُذكر على عملي. كان معظم النحت التقليدي حتى منتصف القرن جزءًا متصلًا بالكلّ، بمعنى: أُلصِقَ الفولاذ تصويريًا وتركيبيًا في آن. جزء كبير من التلحيم كان من خلال إلصاق وتعديل أجزاء معينة لم تكن تتمتع بالتدعيم الذاتي عبر بنيتها الداخلية. حتى أن أسلوبًا عفى عليه الزمن ظل مُتبعًا: وهو التشكيل من خلال نحت وصهر المجسمات البرونزية الجوفاء. التعامل مع الفولاذ كمادة للبناء من ناحية الكتلة، الوزن، التوازن المكافئ، الطاقة على تحمل الوزن، نقطة الحمولة، كان قد انفصل كليًا عن تاريخ النحت، في حين أنه يسيطر على تاريخ التكنولوجيا وأبنية المصانع. لقد أفسح المجال أمام التقدم الأعظم في إنشاء الأبراج، الجسور، الأنفاق.. إلخ. النماذج التي أتطلع إليها هي تلك التي اكتشفت إمكانيات الفولاذ كمادة للبناء: إيفل، رويبلينغ، ميلارت، ميس فان دير رويه. منذ أن آثرت البناء باستخدام الفولاذ كان من الضرورة أن أستعلم عمّن تعامل مع هذه المادة بالطريقة الأكثر تميزًا، الأكثر إبداعًا، والأكثر اقتصاديةً أيضًا[47].

رغم غلبة الطابع الأوربي على كوكبة المشاهير المهتمين بالتكتونية التي أوردها في كلامه، تظهر ملامح نهج أمريكي ههنا: قبل وقت طويل من دوشامب، وفيما يمكن اعتباره انتصارًا لمبوَلته الشهيرة، رُشحت الجسور وأعمال السباكة باعتبارها أعظم المساهمات الأمريكية في الحضارة، حيث

كال الشاعر الأمريكي والت وايتمان Walt Whitman المدائح لجسر بروكلين (كما فعل هارت كرين Hart Crane وجوزيف ستيلا Joseph Stella فيما بعد)، ويشارك سيرّا في هذا المزاج العمراني السائد كمثال للبناء الذاتي[48]. ثمة جوانب محددة في تكوينه الشخصي على صلة وثيقة بهذا، تتضمن ذكريات عن والده الذي عمل فنيّ تركيب أنابيب في حوض السفن في سان فرانسيسكو، وعن خبراته كعامل شاب في مصانع الفولاذ في باي إيريا Bay Area.

إن الإصرار على التكتوني بالذات، لدى سيرّا كما فرامپتون، ينبئ عن أفوله في الأساليب الحديثة. وفي هذا الصدد، هنالك سردية تعتمل هنا؛ سردية «التفارق الإدراكي» بين العمارة والهندسة من ناحية، وبين النحت والهندسة من ناحية أخرى[49]. يؤرّخ التفارق الأول لدى البعض، رمزيًّا على الأقل، مع تأسيس المدرسة متعددة التقانات Ecole Polytechnique في فرنسا عام 1795 عندما قُسّم التعليم في هذه الحقول. لم يحدث التفارق الثاني قطّ، إذ لم يحدث أن توحّد النحت والهندسة أصلًا: ومجددًا «الفولاذ كمادة للبناء... كان قد انفصل كليًّا عن تاريخ النحت». خلافًا لفرامپتون الذي تطلع أحيانًا إلى خلق تقارب بين العمارة والهندسة، لم يكن لدى سيرّا ما يستعيده، بل فرصة ليستغلها باعتبار أن الفصل بين النحت والهندسة كان مسلمة تاريخية. وعليه؛ كان له مطلق الحرية في أن يعيد العمل على النحت في مواجهة الهندسة بحيث يجعله متصلًا بالعصر الصناعي. تتخلل إعادة التموضع هذه، وهي أحد مرتكزات إبداعه الرئيسة، كل أعماله، لكنها برنامجية في قطع مثل *Maillart Extended* (1988)، وهي عبارة عن عتبة وسُدّة من قضبان فولاذية توسعان ممر المشاة عبر الغراندفي ڤيادكت *Grandfey Viaduct* (1925)، التي صممها ميلارت في سويسرا بأسلوب نحتي يكشف عن منطقها الهيكلي[50].



مخطط *Maillart Extended,* 1988.
Grandfey Viaduct, Switzerland، **سويسرا**

ينطوي ذلك على مخاطرة بطبيعة الحال: قد يفض سيرّا غموض النحت كحرفة فنية، لكن فقط ليؤسطره كهيكل صناعي. إن هذا يقلب على سيرّا نقده الخاص للنحت الملحم في حقيقة الأمر –هو صيغة تسووية بين الفن والصناعة– ويدل على أن أستطيقاه الإنتاجية، التي بطلت الآن، تحجب العلاقة المعاصرة بين الممارسة الفنية والنمط الإنتاجي في المجتمع ككل أكثر مما تظهرها. لكنَّ هذه الأستطيقا الإنتاجية لم تكن قد بطلت بعد عندما ظهر سيرّا في أواسط الستينيات (نذكر هنا أن البنائية الروسية قد تعافت من اندثار نسبي بفضل مجايليه من فنانين ومؤرخين). ممّا ذكره سيرّا أمام مجموعة ضمت أندريه وموريس: «لقد جئنا من خلفية ما بعد الحرب وما بعد الكساد العظيم حيث نشأ الأطفال وعملوا في المراكز الصناعية للبلد»[51]. كما ذكرنا في الفصل السابع، أدخل هؤلاء هذا الإطار المرجعي في الأسلوب الفني بطرقٍ غيّرت معطيات موادّه وسير عمله، فضلًا على معطيات موقعه ومنظره؛ اتساع حجم العمل الفني في استوديوهات عُلوية، انفتاحه على المشاهد الطبيعية البعيدة، مواجهته للعمارة المدنية، وهكذا.

لا ريب أن تغيّرًا كبيرًا حدث على مدى الخمسين عامًا الفائتة. فقد تحوّل اقتصادنا إلى نظام ما بعد صناعي بدرجة كبيرة؛ قائم على الاستهلاك، المعلومات، والخدمات، ما أفضى إلى تغيّر المكانة التي احتلها سيرّا ونظراؤه بهذا الخصوص[52]. في هذا السياق، قد يُعتبر التزامه بالهيكل المصنعي مقاومةً للتدهور الذي عمّ الجانب التكتوني في العمارة، ولبطلانه المفترض في النظام ما بعد الصناعي للتصميم الرقمي[53]. بعبارة أخرى، إذا كان النموذج المصنعي للتكتوني قد بَطل جزئيًا، فإن إعادة التأكيد على استحقاقاته قد يكون ضرورة استراتيجية، بل لعل في هذا ما يمنحه مُكنةً نقدية جديدة[54]. من المؤكد أنه يُمكن الاستناد إلى سيرّا في نقده الحاد للبعد السينوغرافي في معظم العمارة ما بعد الحداثية، و«للتكتونيات المُستحدثة» في جزء كبير من التصميم المعاصر المفتون بالهندسة المفرطة (رِم كولهاس في تصميمه لمجمع التلفزيون المركزي الصيني CCTV في بكين) والإنتاج الرقمي للصورة (زها حديد في مجمل أعمالها تقريبًا) [55].

في التسعينيات، دفع سيرّا العنصر التكتوني في نحته إلى وجهات أخرى؛ اثنتين منها خارج أي توقع، وتبدوان كتحوّل دياليكتيكي لاهتمامات مسبقة. أولًا: هنالك أعمال مثل **الغرقى والناجون** *The Drowned and the Saved* (1992) و**جاذبية/غرافيتي** *Gravity* (1993): أقيم الأول مؤقتًا في كنيس شتومِلن Stommeln في ألمانيا، ووضع الثاني بصورة دائمة في متحف ذكرى الهولوكوست Holocaust Memorial Museum في العاصمة واشنطن، تطورت فيها التلازمات الرمزية للتكتوني بطرق تنطوي على معانٍ روحية، دون التعارض مع الشروط العلمانية للنحت، الجسد، والموقع، بل بواسطتها. لا يُصوّر الروحي في أعمالٍ كهذه (يبقى هذا التابو حاضرًا بقوة)، إنما يُستحضَر، ومع أن هذه الاستحضار ليس نُصُبيًا (هذا التقييد صارم أيضًا)، إلا أنه تذكاري. يُعبر عن إحياء الذكرى هذا في «الوزن والمقاس»



The Drowned and the Saved, 1992.

فولاذ مقاوم للعوامل الجوية، حاجزان مستقيما الزاوية،

كل منهما ¾ 13 × 61 × 56 بوصة.

Kirche St Kolumba, Erzbischöfliches, Diözesanmuseum, Cologne.

فقط، وبدلًا من أن يكون إحالة إلى حدث في مكان آخر، يَرسَخ التذكاري في جوهر هذه البنية[56]. ثانيًا؛ هنالك أعمال مثل الإهليليجات المثنيّة، وفيها يكون الهيكل، تماشيًا مع الهندسة، أكثر تعقيدًا إلى درجة يتولد معها نظام جديد للتأثير: فهذه القطع مكثّفة ماديًا بما يجعلها مكثّفة سيكولوجيًا أيضًا. على غرار الانعطافة التذكارية، كان هذا التطور السيكولوجي مفاجئًا إذا أخذنا بالحسبان اجتناب الفضاءات الخاصة للمعنى في جزء كبير من الفن الأدنوي وما بعد الأدنوي، غير أن هذا البعد السيكولوجي ليس خاصًا بالضرورة[57].

حاجّت روزاليند كراوس بأنه في التقليد الغربي؛ خضعَ المنطق النُصبيّ لمفهوم النحت الرسمي الحكومي، على الأقل في الشكل الپاراديمي للنصب الذي «يجثم في مكان مخصوص ويعبر بلغة رمزية عن معنى ذلك المكان أو دوره»[58]. لقد قطع النحت الحداثوي مع هذا المنطق، ليس فقط في أشكاله التجريدية وموادّه التي لا تحمل سماتٍ فنيّةً، إنما في قطيعته مع قاعدة التمثال أيضًا، الأمر الذي مثل واقعة ديالكتيكية فتحت النحت على ممكنات تتعلق باللّاموقعية الحداثية وخصوصية الموقع ما بعد الحداثية. في أعمال معيّنة خلال التسعينيات، طرح سيرّا تغييرًا إضافيًا لهذه الأحكام: پارادايم نحتي لا صلة له باللاموقعية ولا بخصوصية الموقع، بل هو مستقل ومُؤَرّض بطرق أخرى.

ظهرت معالم هذا التوجه أوائل التسعينيات في أعمال منها ما وُضع أمام كنيسة فرنسية (*Octagon for Saint Eloi*)، وفي قلب كنيس ألماني (*The Drwoned and the Saved*)، وفي متحف الهولوكوست في واشنطن (*Gravity*). مواقع كهذه ليست خاصة أو عامة بالضبط، لكن يحتمل أن تكون حميمية وتشاركية مع ذلك. يحيل عمل **الغرقى والناجون** إلى ذكرى



Gravity, 1993.

فولاذ مقاوم للعوامل الجوية: 12 × 12 قدمًا × 10 بوصة.

متحف الهولوكوست ،واشنطن العاصمة.

الهولوكوست من خلال الموقع والعنوان (الذي يشير بدوره إلى رواية بريمو ليڤي Primo Levi العظيمة عن المحرقة). نذكر هنا أن الموضوع لم يُصوَّر إنما استُحضر عبر الهيكل لوحده، الذي يتكون من عارضتين بشكل حرف L (الأفقية منهما أطول من العمودية) تسند إحداهما الأخرى بواسطة دعامة طرفية. أسمى سيرّا شكل الجسر هذا «أيقونة سيكولوجية» ترمز إلى العبور والهلاك؛ الحركتين اللتين عبّر عنهما هذا الصرح. فهناك من يعبرون الجسر ويتخطون الهاوية –الناجون- ومن لم يُسمح لهم بالعبور ومن جُرّوا إلى الأسفل -الغرقى-. هذان المساران، هذان القدران متعارضان لكنهما مقترنان كما تقترن العارضتان في دعامة مشتركة. بهذا الأسلوب جرى التعبير عن المبدأ التكتوني لأن الدعامات عام 1970 -«باعتبار أن القوى تميل نحو تحقيق حالة اتّزان، فينتفي الثقل»- تكتسب أهمية روحية حيث يعكس هذا التدعيم شكلًا من التبادلية التي تعكس بدورها تآلفًا بين الغرقى والناجين[60]. هذا تآلف وليس إعتاقًا، ونذكر أن الجمالية جوهرية وليست ترانسندتالية، فهي تعتمد على قوة جاذبية الهيكل التي تكافئها وتعاكسها. على شاكلة الهولوكوست، يتواجد العملان في زمكاننا؛ في التاريخ، وليس ما وراء التاريخ.

يُبرز **الغرقى والناجون** المقياس، في حين يُبرز **غرافيتي** الثقل الذي يكتسب أهمية روحية أيضًا[61]. **غرافيتي،** هو عبارة عن سطح مستوٍ ضخم يتدرج إلى الأسفل من قاعة الشهود Hall of Witnesses في متحف الهولوكوست نحو الأرضية أدناه، والأيقونة النفسية هنا سُلّم وليست جسرًا، وتمتلك متلازمات رمزية خاصة بها. هل يشير هذا السطح المُدرّج إلى الانحدار أم إلى الارتقاء؟ هل يعبر عن الجاذبية أم عن الجمالية؟ مع أن في الدّرجات ما يدلل على الحركة، لكنَّ في السطح ما يوحي بالسكون بطريقة تبدو معها التناقضات؛ انحدار -ارتقاء وجاذبية– جمالية مُعلّقة

(ثمة صيغة رمزية هنا: جدار تذكاري). تنبئ أعمال مثل **غرافيتي** و**الغرقى والناجون** عن نقلة جزئية من تغاير المنظر بين الشخص والموقع إلى أسرِ الناظر أمام العمل. يمكن أن يمنح هذا الأسر شعورًا سلبيًا إذا نُظر إلى **غرافيتي** كجدار و**الغرقى والناجون** كحاجز، بمعنى أن كثيرًا من العوائق تثير ذكريات عن واقع تروماتي لا يمكن استيعابه. أو يمكن أن يمنح هذا الأسر شعورًا إيجابيًا إذا نظرنا إليه كرمزية تجمع بين المقدّس والعلماني[62]. كما هو الحال مع أسرِ الناظر، يبدو الطابع التجريدي للعمل، المستند إلى مبادئَ روحيّةٍ وأستطيقيّةٍ، مؤثرًا للغاية فيما يشوبه من غموض[63]. هل في هذا الرفض للتمثيل مقابل الهولوكوست دلالة على استحالة تثبيت (نفسي) سوداوي على ماضٍ تروماتي؟ أم هو دلالة على إمكانية التعامل مع هذا الماضي الفاجع الذي يبقي الباب مفتوحًا نحو مستقبل مختلف؟ في كلتا الحالتين تم إحياء ذكرى المحرقة، لكنَّ ذلك لم يرتق إلى تحويلها دينًا مستبدًّا قائمًا بذاته[64].

الثقل وحالة الاتزان، الجاذبية والجمالية، لها تأثيرات سيكولوجية فضلًا على تأثيرات جسدية وروحانية. عام 1988، استدعى سيرّا واحدة من ذكريات طفولته عن إطلاق سفينة في المرفأ حيث كان والده يعمل:

> كانت لحظة جزع عارم وقد مضت ناقلة النفط في طريقها مجلجلةً، متأرجحة، متمايلة لتثبَ إلى البحر، وقد غمر نصفها بالماء لتصعد بعدئذ وترفع نفسها وتحقق توازنها... مضت السفينة عبر مرحلة انتقالية من ثقلٍ هائل متصلب إلى هيكل طافٍ، حرّ، عائم يمخر عباب الماء. ما اعتراني من دهشة ورهبة في تلك اللحظة لا يزال باقيًا. كل المواد الأولية التي احتجتُ إليها متضمنة فيما اختزنته هذه الذكرى التي تحولت إلى حلم مقيم[65].

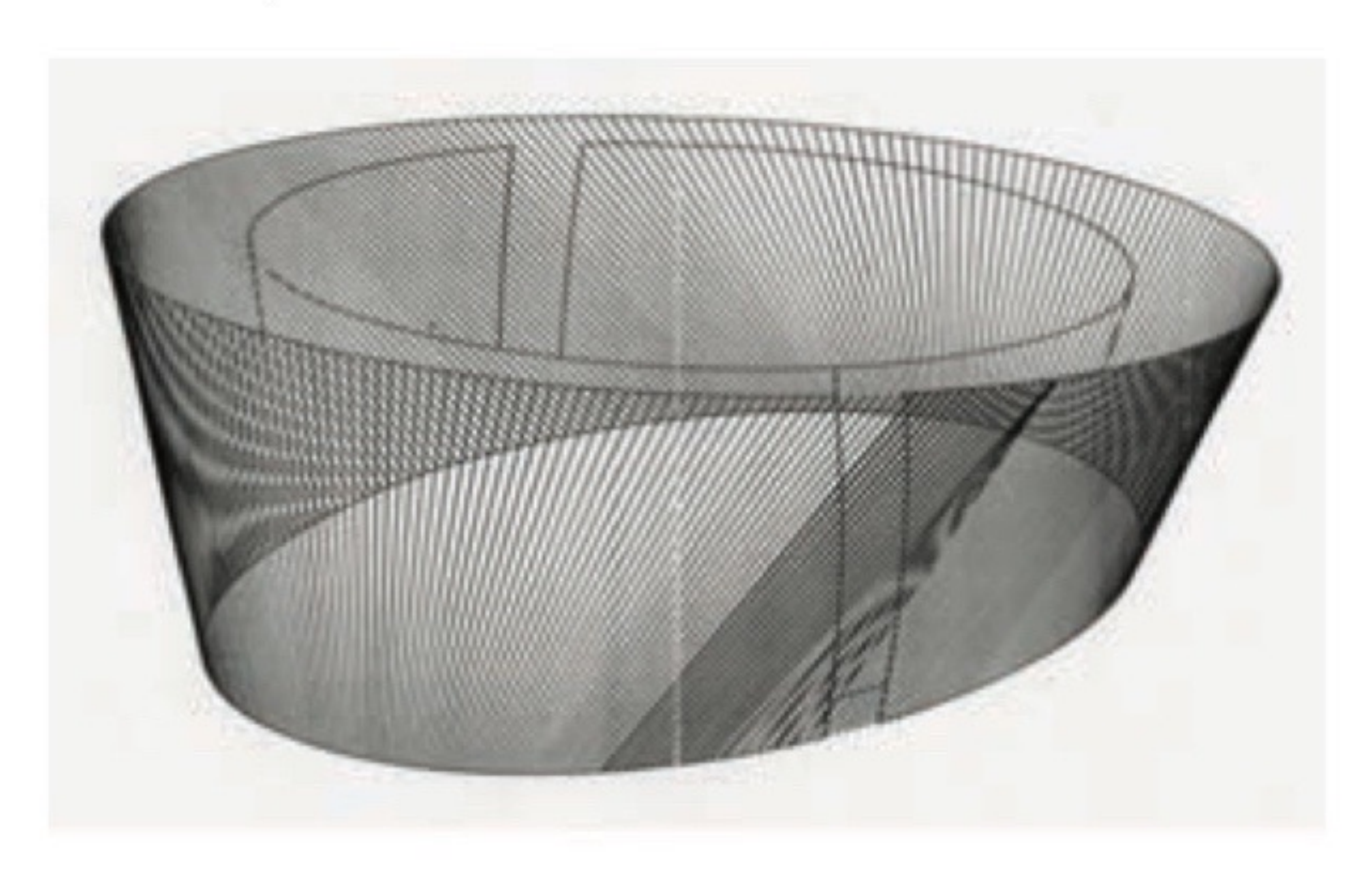
لا نحتاج إلى مراجعة التحليل النفسي للذاكرة الصورية والفنتازيات البدئية لندرك مدى التأثير السيكولوجي لهذا الحدث، ورغم أن هذا البعد ظهر إلى العلن بقوة أواخر الثمانينيات، لكنَّه كان دفينًا في الأعمال المبكرة[66]. لا شكَّ أن سيرّا وبعض نظرائه أمثال روبرت سميثسون، بروس ناومان، وإيڤا هيسي Eva Hesse كانوا مترددين أول الأمر حيال العقلانية الجلية في الأدنوية. فمن جانب، كان مشروعهم عقلانيًّا أيضًا: أن تبيّن سيرورة العمل بهدف توضيح كيفية إنجاز النحت للناظر. ومن جانب آخر، ألمح هذا الإنجاز إلى إشراك جسدي غالبًا ما استبطَن جانبًا إيروتيكيًّا وآخر سيكولوجيًّا (أكثر ما يظهر لدى هيسي، لكنه حاضر أيضًا في أعمال فنانين آخرين)[67]. في العمل الذي بدأه سيرّا مع الإهليلجيات المثنية، نسج سيرّا العقلاني واللاعقلاني على مِنولٍ واحد: يبقى المنحى العقلاني قائمًا؛ أي تبيان الإنتاج والهيكل، لكن المنحى اللاعقلاني؛ أي تشتيت الناظر في تحوّل البواطن إلى خوارج وبالعكس، يصل إلى مدى يبدو المرء معه وكأنه يعاين منحوتات مختلفة في كل خطوة. مقصد القول أن سيرّا لا يَفقِد المقروئية في ظل زيادته للتعقيد، فهو يختبر الناظر بصرامة أكثر من ذي قبل (ويسمي هذا «رشاقةً عقلية/ تفاعلًا سريعًا»)، لكن يسمح له بخيارات أكثر، وحتى بتمثيل أكبر بينما ينظر، يتحرك، يشعر ويتأمل.

حاججت كراوس: «لقد صنع جيل الستينيات فنًّا للكائن البشري الذي ينقلب باطنه إلى ظاهره؛ وهي وظيفة المكان غير المحدود»[68]. هذه هي الحال مع سيرّا، لكن العكس أصبح صحيحًا أيضًا: مع القطع المثنية يظهر الناظر أنه داخل المنحوتة وخارجها في آنٍ معًا، بحيث أن الكائن الذي ينقلب باطنه إلى ظاهره هو أيضًا مكان ينقلب ظاهره إلى باطنه، وكأن تلك وظيفة الكائن. بهذه الطريقة، أطلق سيرّا مكانيّةً سيكولوجية في عمله؛ مكانيةً للبواطن المثيرة للذكريات التي غالبًا ما تتلازم مع السوريالية، وهذا ما لم يمكن توقعه

بحال، لأن سيرّا كما رأينا أتقن استخدام الخط البنائي في النزعة الحداثية، وهو ما يناقض المسار السوريالي. لكنه مع تطويره لهذا الخط البنائي، بلغ به مرحلةً لم يعد فيها مناقضًا بحدة لطبيعته القديمة.

يبرهن هذا التقارب بين المسارات المتضاربة على الحالة شبه المستقلة للتطور الإبداعي الذي حازه سيرّا. ويفكك هذا الأسلوب النحتَ من حيث الصلة بالموقع، لكن بطريقة لا يتعارض فيها الهدم مع التركيب أكثر مما يتعارض الالتزام بخصوصية الموقع مع مستوى النحت[69]. من المؤكد أن هذا الاستقلال الجزئي للعمل بالغ الأهمية لخصوصية موقعه، وهو ما يجب أن يكون عليه إذا كان لخصوصية الموقع أن تعني دقّة الموقع أيضًا. هذه المسألة –أن يكون شبه الاستقلال ضمانة للدقة وليس تعطيلًا لها- قد غابت في معظم التطورات المتأخرة في الأعمال ذات الموقع الموجَّه والقائمة على المشروع، الأمر الذي ينذر أحيانًا بذوبان الممارسة الفنية في ثنايا الأعمال الميدانية السوسيولوجية والأنثروپولوجية. لطالما شدد سيرّا على المقتضى الجوهري للنحت، ولطالما أصرّ على عدم جدوى الفن بالعموم. هذا المقتضى وانعدام الجدوى لا يلغيان أهمية الفن، بل يُبين سيرّا إمكانية توافقهما معه. وذلك درس مهم حري بنا أن نتعلمه مجددًا بشكل دوري.

أن تفهم كيف يتشكل النحت لا يعني بالضرورة معرفة كيفية صياغته، وكما استثمر سيرّا التناقص بين المفهوم والتصور في عمله المبكر، رفع درجة التناقض بين الهيكل والصياغة في أعماله المتأخرة، وليست شرائطه المتضاعفة وقطعه المثنية سوى مخرجات لهذا الالتباس. بطرق معينة، تشير هذه الأعمال إلى صنوٍ باروكي للأدنوية الكلاسيكية: فكما هو الحال في العمارة الكلاسيكية، يَشتبك الموضوع الأدنوي مع الذات لكن يبقى منفصلًا عنه/ها، في حين تخلق العمارة الباروكية، حيث الشرائط



نسخة مطبوعة للإهليلج الملتف المزدوج عن طريق برنامج CATIA، 1988.
الإهليلج الخارجي 40 × ½ 37 × 14 قدمًا.
الإهليلج الداخلي 32 × ⅓ 20 × 14 قدمًا.

والالتفافات تحيط بالكائن البشري، تداخلًا غير مألوف في معظم الأحيان: استحواذٌ مكاني على الذات وتشويه ذاتوي للمكان. يبدو أحيانًا أن المكان هو إسقاط للجسد؛ إسقاط تختبره الذات وكأنه ينبثق من الباطن. في الأصل، تعني كلمة باروك «اللؤلؤة الممسوخة». واقترح جيل دولوز «الاكتناف» كمصطلح أكثر طواعية للدلالة على إبداعات الباروك المرموقة سواء كانت رسومات تينتوريتو Tintoretto، عمارة بوروميني Boromini، أو فلسفة لايبنتس Leibinz. من وجهة نظر دولوز، أحد التأثيرات الرئيسة للباروك هو فصل الداخل عن الخارج، لكن «ضمن أحكامٍ يقتحم فيها كل من الشرطين الآخر»[70]. يعزو دولوز هذه الأحكام إلى النسق الفني-التاريخي لدى هاينريش ڤولفين Heinrich Wölffin (الذي أرسى التمايز الكلاسيكي/الباروكي كقاعدة لتاريخ الفن) وإلى تأملات لايبنتس الميتافيزيقية:

> كما بيّن ڤولفين، نُظم عالم الباروك وفقًا لمُتجهين: التعمق نحو القاع، والنفاذ صعودًا نحو الجهات الأعلى. يخلق لايبنتس [أيضًا] تناغمًا حيث، أولًا، جنوح المنظومة إلى بلوغ أدنى درجات اتزانها الممكنة وعندها لا يمكن لمجموع الكتل أن يهبط أكثر، وثانيًا، الجنوح إلى السمو؛ المطمح الأكبر لأي منظومة في حالة انعدام الوزن، وهنا يتحتم أن تصبح الأرواح صائبة التفكير[71].

المنظومة المركبة من المتجهات المتعارضة والكتلة المتآلفة مع انعدام الوزن تعود إلينا مع منحوتات سيرّا المثنيّة. تأثر سيرّا بالباروك في هذا الجانب أيضًا. فهو يخبرنا على سبيل المثال أنه استلهم فكرة الإهليليجات المثنية جزئيًّا من خطأ عابر لدى معاينته المنظرَ الداخلي لكنيسة القديس تشارلز ذات النوافير الأربعة *San Carlo alle Quattro Fontane* (1665-76) التي صممها بوروميني في روما وتعتبر إحدى نفائس العمارة الباروكية. في أحد أيام العام 1991، دخل سيرّا صحن الكنيسة من جهة جانبية، وأساء فهم إهليلجات القبة والأرضية معتبرًا أن ثمة خللًا في علاقة الاثنين ببعضهما:

> يرتفع المكان مباشرة إلى الأعلى دون تغير في شكله البيضوي المعتاد من القمة إلى القاع. إنه نوع من «الأسطوانة البيضوية». بالنسبة لي، كان الدخول من الممشى الجانبي أكثر إثارة من الوقوف في الموقع المركزي. عندئذ خطر لي أنه ربما يمكنني القبضُ على ما تراءى لي من الممشى الجانبي، وثَنْيُ المكان[72].

بعبارة أخرى، رأى سيرّا أنه قد يستطيع ثَنْيَ أجسام كالأسطوانات البيضوية، الإهليليجات، واللولبيات صعودًا باتجاه الأعلى. وقد اختبر هذه البدهية أولًا في تصميم مكون من إهليليجين خشبيين ثُبتا بحيث يوازي أحدهما الآخر لكن ينحرف أحدهما نحو الآخر بواسطة وتد خشبي. ثم صنع قالبًا



الإهليلج الملتف المزدوج II، 1998.
الإهليلج الخارجي ¾ 11 × ½ 27 × 36 قدمًا.
الإهليلج الداخلي ¾ 11 × ½ 28 × ½ 19 قدمًا.

من هذا التصميم حيث قُطعت صفيحة من الرصاص ولُفَّت قياسًا عليه. استعان استوديو سيرّا بأحد برامج الكومبيوتر لحساب قوة اللازمة لثني الإهليليجات المُتخيَّلة على أوسع مدى؛ ثني لم يكن قادرًا على تحقيقه سوى

عدد محدود من مصانع الفولاذ في العالم آنذاك. هكذا تولّدت الإهليليجات المثنيّة (مفُردة أولًا ثم مزدوجة) وتلتها اللّوالب المثنية. في كل من هذه الأمثلة قطيعة مع الباروك ليس فقط على مستوى المنظر الجانبي* والمخطط، بل على مستوى الحيز الداخلي والحيز الخارجي[73].

وقعت هذه القطيعة المزدوجة سلفًا في الأقواس المُضاعَفة، بيد أن هذه الأخيرة تتخذ مسارًا منحنيًا لا يزال بإمكاننا توقعه. غير أن ذلك لا ينطبق على القطع المثنيّة؛ إذ لا يمكن للمرء أن يستشرف أو يتذكر الكثير عنها (الذاكرة تخضع للاختبار هنا أيضًا). تميل الجدران نحو الداخل والخارج، يمنةً ويسرة، تميل معًا أحيانًا، وغالبًا لا تفعل، وبالنتيجة؛ تضيق هذه الجدران ثم تنفرج، ثم تضيق لتنفرج مجددًا بطرق تستعصي على الحساب الدقيق لأنها مثنيّة، أي لأن نصف قطر المُنحنيات غير ثابت على الدوام. ليس من طريقة لتحديد حجم الهيكل أو المكان القادم في مسارنا، ويصح ذلك أيضًا على الغطاء الخارجي للمنحوتة: «لأن السطح الخارجي يتقوّس باستمرار، فلا تشعر بالمسافة التي تفصلك عن أي جزء من السطح الخارجي. إنه من الصعوبة بمكان أن تعرف تمامًا ماذا يجري مع حركة السطح الخارجي». حسب تعليق سيرّا[74]. يشعر المرء على الدوام أنه مُشتت، ويزداد هذا الشعور مع اللولبيات التي، خلافًا للإهليليجات، لا تملك مركزًا مشتركًا ولا تُحسّ كبنى منفصلة: وعليه؛ قد يبدو أن كل خطوة لا تخلق مكانًا جديدًا ومنحوتة جديدة وحسب، إنما جسد جديد فوق ذلك. أحيانًا، وعندما تميل الجدران، يشعر المرء أن القطعة تلقي بثقلها عليه، لكن بينما تنفرج الجدران ثانيةً تخف وطأة الثقل، فتأخذ شكل القِمع الذي ينفرج إلى

(*) Elevation: هو إسقاط متعامد ويُحدد من مستوى عمودي ينظر مباشرة إلى المبنى أو النحت، أي كيف يبدو لك العمل عندما تنظر إليه مباشرة. في السياق النحتي اعتمدنا ترجمة الكلمة إلى 'المنظر الجانبي'؛ أي كيف تبدو المنحوتة عندما ينظر إليها المشاهد من جهة معينة. (المترجم)



اللولب الملتف (يمين - يسار)، 2003-04
فولاذ مقاوم للعوامل الجوية 14 × ¼ 46 × 43 قدمًا.
غوغنهايم، بيلباو.

الأمام. وبصورة مفاجئة، يشعر كلا الجسد والهيكل بانعدام الوزن تقريبًا، ويتعاظم هذا الشعور مع اللولبيات أيضًا التي تبدو وكأنها تلتف بسلاسة أكثر وبسرعة أكبر بينما يمشي المرء خلالها.

يحاكي سيرًا هنا بنًى عتيقة مثل المتاهة المعقدة ونقطة المركز، وهي البنى التي فُتن بها السورياليون. لكن القطع المثنية ليست متاهات –يعرف المرء أن ثمة شخصًا قادمًا من المدخل أو خارج منها أمامه- ولا يكتنف المراكز هنا ذلك الغموض الذي يستدعي التوقع كما هو الحال في مركز المتاهة القديمة. مع هذه المكانية شبه السوريالية، يختل التزامه القديم بالتكتونيات البنائية، لكن أبجدية جديدة للبناء تتولد في خضم العملية؛ أبجدية تُلغي تعارضات

قديمة مثل العقلاني واللاعقلاني، الميكانيكي والبيومورفي[75]. في الوقت نفسه، تنبئ القطع المثنية عن هياكل مستقبلية كذلك، ومنها «المساحات المثنية» المنتشرة في صور الكومبيوتر والعمارة المعاصرة. لا يكون الشخص في تصميمات كهذه مُحدد الموقع، بطريقة الأنساق التمثيلية كما في الرسم المنظوري أو في الفنون الأخرى كالرسم أو الفيلم على الأقل، ومن الواضح أن التوليد التلقائي للأشكال يُغفل الشخص، ما يؤدي إلى أن يبدو الشخص غير محدد، أو مُلغى في أغلب الأحيان[76]. يستحضر سيرّا هذه الانطباعات في قِطعه المثنية، إنما فقط لمعاينتها بما يفيد التجسيد، التموضع، والسياق. بالنتيجة، يبقى واضحًا بصدد اثنين من مزالق العمارة النيو-باروكية اليوم –جنوحها إلى الانغماس في تصميمات اعتباطية وجنوحها إلى طمس الأشخاص– حتى في اتفاقه مع تصميماتها المستفزة لناحية الطبقة العليا والسرعة.

توجد إشارة مبطنة هنا إلى نقد إضافي للعمارة الحديثة. فمع التصميم المدعوم بالكومبيوتر والتصنيع، يبدو أحيانًا أنه يمكن استحضار وبناء أي شكل، ويشير سيرّا، في مثال مضاد، إلى تقهقر الدافع المنهجي والمنطق التكتوني نتيجة ذلك. يسري هذا النقد على الفن الحديث أيضًا، وخاصة في الأساليب التي تعتمد الصور الرقمية التعبيرية، والتي تميل إلى خلق لاذاتية افتراضية. على العكس من ذلك، نجد لدى سيرّا تراكبًا وليس تهدّمًا للمكانيات والذاتيات المختلفة بطريقة تتيح لغموض التجربة الاحتفاظ بجانب حسيّ دون أن يتحول إلى تهديم مستقبلي النزعة.

هوامش الفصل الثامن

1. Richard Serra, *Writings/Interviews* (Chicago: University of Chicago Press, 1994): 35.

2. بعبارة أخرى، حتى مع التزام سيرّا بالضرورة الذاتية لنحته بأسلوب حداثي، دفعه ذلك إلى تغيير الوساطة بما يتجاوز التعريف الحداثي.

3. Donald Judd, "Specifi c Objects," in *Complete Writings* (Halifax: Press of the Nova Scotia School of Art and Design, 1975): 184.

4. اقتباس عن توني سميث كما أورده روبرت موريس في تقديمه لكتابه: ملاحظات حول النحت، الجزء الثاني:

"Notes on Sculpture, Part 2," *Artforum* (October 1966), reprinted in *Continuous Project Altered Daily* (Cambridge, MA: MIT Press, 1993): 11.

5. اقتباس عن توني سميث كما أورده صموئيل واغستاف Samuel Wagstaff في:

"Talking with Tony Smith," *Artforum*(December 1966), reprinted in Gregory Battcock, ed., *Minimal Art* (New York: Dutton, 1968): 386.

للمزيد حول هذه التحولات انظر الفصل العاشر، وانظر مقالي:

"The Crux of Minimalism" (1987) in *The Return of the Real*(Cambridge, MA: MIT Press, 1996)

6. بالنسبة لفنانين مثل جود، فرانك ستيلّا، روبرت موريس وسيرّا، أسست الأعراف التصويرية لشكل التمثال والأرض نموذجًا من الفن ليس فقط مجرّد فُضلة في جانبه التمثيلي بل مماثلة ضمنية لبواطن المفهوم الفني الذي أرادوا استبعاده. المعنى بالنسبة لهذا الجيل علنيّ، أدائي ومسألة تتعلق بالبحث. انظر:

Rosalind Krauss, "Sense and Sensibility," *Artforum*(November 1973).

كما سنرى لاحقًا، يعدل سيرّا هذا الوضع في عمله أواخر الثمانينيات وما بعد. انظر الفصل الحادي عشر أيضًا.

7. انظر: Serra, *Writings*: 3–4.. هذا هو النص الأول في هذا الكتاب، وهذا ما يعني مدى أهميته لسيرّا. حول منطق الموادّ أواخر العقد الستيني، علق سيرّا عام 1980 بقوله: «المثير للاهتمام في هذه المجموعة [يذكر هنا روبرت سميثسون، إيفا

هيسي، بروس ناومان، مايكل هايزر، فيليب غلاس Philip Glass، جون جوناس Joan Jonas، ومايكل سنو Michael Snow] هو أنه لم يكن لدينا فرضيات أسلوبية مشتركة، وصحيح أيضًا أن الجميع كان يسبر منطق المادة وما تحمله من ممكنات على المستوى الشخصي: الصوت، الرصاص، الفلم، الجسد، وأيًا يكن» (112).

8. "Richard Serra in Conversation with Hal Foster," in Carmen Giménz, ed., *The Matter of Time* (Bilbao: Guggenheim Museum, 2005).

حول الأشكال البدائية انظر:

The Shape of Time: Remarks on the History of Things (New Haven: Yale University Press, 1962): 33–9.

9. لم تظهر جميع الأشكال البدائية في مرحلة مبكرة. ظهرت أول الأشكال الإهليلجية المثنية عام 1996، وأضاف سيرّا عام 2000 قِطعًا جديدة إلى القائمة، تتكون من أجزاء كروية وطارات (سطوح كعكية). لفهم هذه الأشكال، تخيّل كعكة الدونات: حافتها الخارجية تشكل جزءًا شبه كروي بينما تشكل خافتها الداخلية نتوءًا مستديرًا. كلاهما يمتلك نصف القطر نفسه، لكن سيرّا يثني الحافة الداخلية لطاراته إلى الخلف، وعليه: عندما تُجمع مع الأجزاء الكروية، ينجدل الاثنان معًا فيما يشبه الأغلفة الخارجية اللاتناظرية لمحارة محطمة أو الجوانب الملتفة من جناح كما تظهر في عمله: *Union of the Torus and Sphere* (2000). لم يصنع سيرّا مطلقًا عملًا نحتيًا لا يمكن وُلوجُه جسديًا أو بصريًا بدرجة معينة، ولأن انغلاق المنحوتة أزعجه، عمد في أعمال لاحقة إلى فصل الأجزاء وتوجيهها بطرق مختلفة كما في عمله: *Between the Torus and the Sphere* (2003-05) الذي يتكون من أربع طارات وأربعة أجزاء كروية وضعت معًا في نسق منسجم يتولد عنه عن سبعة ممرات يزيد طولها على أربع وخمسين قدمًا، ومداخل يتراوح عرضها بين ستة وثلاثين إنشًا. ينتابك شعور أن نماذج *Between the Torus and Sphere* تماثل تلك في *Union of the Torus and Sphere* وكأنهما متناظران؛ لكن بينما يُبرز *Union* خصائص السطح الخارجي لوحدات الطارة-الجزء الكروي بسبب مظهره الخارجي الذي لا يمكن اختراقه، يبرز *Between* إمكانياته المكانية بالنظر إلى أن شبكة الممرات تمثل مظهره الخارجي كاملًا. وتستمر هذه المراوغة بين الموضوع والممرات في أعماله وهو ما سنعرض المزيد حوله لاحقًا.

10. انظر: Serra, *Writings*: 7. في رأي سيرّا، أسهم نيومان Newman أكثر من پولوك Pollock في إفساح المجال أمام الرسم الذي حوّلته الأدنوية إلى صناعة-الموضوع. يزعم سيرّا أن ثمة أصلًا يعود لپولوك، لكنه مختلف عن «تركة پولوك» التي احتج بها كاپرو («يرى ألان كاپرو أن سِحرَ التخفف ليس أكثر من مجرد تبرير»[7]).
11. المصدر السابق: 98.
12. المصدر السابق. فيما يتعلق بالأول: الحركة «الفينومينولوجية» انظر:
Rosalind Krauss, "Richard Serra: A Translation," in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, MA: MIT Press, 1984).

فيما يتعلق بالثاني، الحركة «المنظرانية» انظر:
Yve-Alain Bois, "A Picturesque Stroll Around Clara-Clara," *October* 29 (September 1984).

13. انظر: Bois, "A Picturesque Stroll": 15. سيرّا كما اقتبسه بويس، 34.
14. Rosalind Krauss, "Richard Serra/Sculpture," in *Richard Serra: Props*(Duisberg: Wilhelm Lehmbruck Museum, 1994): 102.
نشر هذا المقال أصلًا في:
Richard Serra: Sculpture (New York: MOMA, 1986).

15. حول هذه المفاهيم، انظر:
Christina Lodder, *Russian Constructivism* (New Haven: Yale University Press, 1983), and Maria Gough, *The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution* (Berkeley: University of California Press, 2005).

كما سأشير لاحقًا، في مشاريع مثل *Monument to the Third International* (1919-20)، جمع تاتلين بين العمارة والنحت، والمقصود هنا أن البنائية خدمت كسابقة معمارية وسابقة نحتية أيضًا.

16. Serra, *Writings*: 45.
17. Michael Govan and Lynne Cook, "Interview with Richard Serra," *Torqued Ellipses* (New York: Dia Center for the Arts, 1997): 26.
لا أناقش أنماط هذه الاختلافات باستفاضة لوجود كتالوغات مفردة كُرست لمعظمها.

18. قال بويس عام 1984: «رغم ما يقوله حولها، تقوم كل أعمال سيرّا على تفكيك مفاهيم مثل «النحت نفسه»، انظر:"A Picturesque Stroll": 36.
19. Serra, *Writings*: 141.
20. حول التحول إلى اللاموقعية في النحت لدى برانكوشي، انظر:
Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field," in Hal Foster, ed., *The Anti-Aesthetic* (Seattle: Bay Press, 1983).
21. Foster, "The Crux of Minimalism."
22. Benjamin H.D. Buchloh, "Michael Asher and the Conclusion of Sculpture," in Chantal Pontbriand, ed., *Performance, Text(e)s & Documents* (Montreal: Parachute, 1981): 55.
23. المصدر السابق: 56. قد يوافق سيّرا على ذلك (حتى العبارة الأخيرة «كنحت»).
24. هذا النقد للنحت الحداثوي كصيغة تسووية بين الفن والصناعة هو أمر متوقَّع، بالشكل الإهليليجي، في «النزوع إلى هذا الفنّ الحديث» لدى والتر بنيامين في «باريس، عاصمة القرن التاسع عشر» (1935): «إن تغيّر ماهية الروح المنعزلة يُظهر هدفه. الفردانية هي نظريته... المعنى الحقيقي للفن الحديث لا تعبِّر عنه هذه الأيديولوجيا. إنها تمثل محاولة الفن الأخيرة للهرب من برجه العاجي المُحاصر بالتكنولوجيا». انظر:
Benjamin, *Reflections*, ed. Peter Demetz, transl. Edmund Jephcott [New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978]: 154–5
25. انظر: Buchloh, "Michael Asher": 59.. انحاز سيرّا إلى تاتلين، إن جاز التعبير، دون دوشامب، لأن إبطال النحت يعلو على (إبطال تسميته). وكان متحفظًا إزاء تعزيز النماذج مسبقة الصنع للاستهلاك، أو استجابتها للنيو- طليعية على الأقل. يبقى ديدنه إنتاجيًا بالطبع: «ليس مستغلًا للمنتج الصناعي'غير الفني'، وليس مستهلِكًا». انظر:
Serra, *Writings*: 168.
26. أختلف هنا مع بوخلو في هذا الصدد. في رأيي لم تكن هذه البارادايمات مباشرة أو شاملة. انظر:
"Who's Afraid of the Neo-Avant-Garde" in Foster, *The Return of the Real*

27. انظر: Serra, *Writings*: 169.. عنوان النص المشار إليه هو «Extended Notes from Sight Point Road».

28. انظر مثلًا: Buchloh, "Michael Asher": 59.. هذا الإصرار على البداهة المادية والهيكلية قد يُعتبر انكفائيًّا فيما يتصل بالعمارة اليوم، حيث تبدو قيمٌ كهذه قديمة الطراز، لكن التصريح صدر عام 1985 وعلينا أن نأخذ بالحسبان التصميم ما بعد الحداثي آنذاك.

29. Charles Baudelaire, "The Salon of 1846," in *The Mirror of Art*, transl. and ed. Jonathan Mayne (New York: Doubleday, 1956): 119.

30. المصدر السابق: 199-20.

31. حول ديدرو، انظر:

Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley: University of California Press, 1980).

يصادق التابلوه الديدروي على «الرسم الحداثوي» الذي أيده كليمنت غرينبيرغ إضافة إلى فريد Fried.

32. هكذا يشرح فريد هذا المقطع في مقاله الألمعي:

Painting Memories: On the Containment of the Past in Baudelaire and Manet:

«أتناول هذا لأوضح أن فن النحت، بعد أن فقد التماس مع أصوله بصورة لا رجعة فيها، عاجز كليّةً عن حشد ماضيه وسيفتقر أبدًا إلى الديمومة». انظر:

Critical Inquiry [March 1984]: 521

33. Baudelaire, "The Salon of 1846": 120.

34. G.W.F. Hegel, *Introductory Lectures on Aesthetics* (1820s), transl. Bernard Bosanquet (London: Penguin, 1993): 76–97.

يفهم هيغل العمارة على نحو مُستغرب للغاية (أمثلته الرئيسة نحتية في معظمها: المسلّات والأهرامات) ويعود ذلك جزئيًّا إلى رغبته في أن تمثّل العمارة صيغة «رمزية» لا تناسب فيها المادةُ الفكرة، وعليه؛ احتلت موقعها المتدني في الهرمية التي وضعها.

35. بعبارة أخرى، يقترح سيرّا أولًا إبطال الهرمية الهيغيلية القديمة (كما هو الحال مع ذوي النزعة البنائية، كان نقد الفنّ أحد مسببات توجهه للعمارة) والتحرر من هذه الهرمية تاليًا. لا شك أن هذا التركيز على الموقع الأوسط منها هو طريقة للتوسع في التصنيفات المتماسّة معه.

36. انظر: Serra, *Writings*: 146.. يعود إلى هذا المبدأ في عدة مراحل من هذا الكتاب. ولقد أدرجت سيرّا في خانة المقاربة المختلفة للتفكيك؛ التفكيك الذي ينخرط في خطاب معين بهدف نقده.

37. كما أشار بويس عام 1984، يكشف سيرّا دون قصد عن تناقض فيما يخص المنظراني لكونه دلالةً على تصوير سكوني وإبصاريّ للموقع من ناحية، ويتعلق بالتخطيط المشّائي التخاطليّ من ناحية أخرى. وقد اعتبره فيما يبدو حقلًا خطابيًا يحتله سميثسون.

38. انظر: Serra, *Writings*: 171.

39. انظر: Bois, "A Picturesque Stroll": 45.. لا توجد صورة ضوئية واحدة توضح معالم النحت، ولهذا السبب يستلزم الأمر رسمًا بيانيًا لإكمال نموذج المنحوتة.

40. انظر: Serra, *Writings*: 163, 142.

41. Kenneth Frampton, "Rappel à l'Ordre, The Case for the Tectonic," *Architectural Design* 60: 3–4 (1990), reprinted in Kate Nesbitt, ed., *Theorizing a New Agenda for Architecture Theory 1965–1995* (New York: Princeton Architectural Press, 1996).

يتحسر فرامپتون على «الانتصار العالمي لمبنى روبرت ڤينتوري المُسقَّف والمزخرف... حيث غُلفت السقيفة كسلعة عملاقة» (518). يطوّر فرامپتون موقفه في عمله المُحكم: دراسات في الثقافة التكتونية، انظر:

Studies in Tectonic Culture (Cambridge, MA: MIT Press, 1995).

42. المصدر السابق: 519. يتابع فرامپتون: «لا نستهدف المضمون النحتي بحد ذاته فقط، بل التضخيم الاحتفالي لموقعه أيضًا لناحية العلاقة مع التجمع العمراني الذي يشكل الجسم المنحوت جزءًا منه كذلك» (520). قد يبدو بدهيًا أن البناء هو ركيزة أساسية في العمارة، لكنّ الأمر ليس كذلك بالنسبة للوكوربوزيه، الذي اقترح في عمله (Toward An Architecture 1923) السطح الخارجي، الحجم، والسطح المستوي. فوق ذلك، ليست التكتونية مفهومًا تكنوقراطيًا كما يظهر، بل على

العكس، إذ يصرّ فرامپتون على «الإظهار الشاعري للهيكل بالمعنى الإغريقي الأصلي لكلمة الشعر *Poesis* باعتباره فعل خلقٍ وتجلّ» (519).

43. المصدر السابق:522. يخبرنا فرامپتون أن مصطلح قطع الأحجار «Stereotomic» مشتق من الإغريقية: صُلب (stereotos) وقَطع (tomia). ويذكّرنا أيضًا أن التعشيق قديم للغاية حسب رأي سيمپر.
44. المصدر السابق. القول إنَّ هذا التراكب عالمي لا يعني أنه موحَّد: فما يميز الاختلافات الثقافية من وجهة نظر فرامپتون هو الانثناءات المختلفة التي يتخذها التعشيق. علاوة على ذلك، يسمح فرامپتون للفينومينولوجي بالتسلل إلى الإنطولوجي بطريقة تنتقص من قوة حجته.
45. انظر: Serra, *Writings*: 180.. بمعنى ما؛ يتجاوز سيرّا أدولف لوس: الزخرفة جريمة والتصوير تابوه. ويشارك هنا جينالوجيا تمرديّة مهمّة (بعضها پروتستانتية وبعضها يهودية) في السياق الحديث شملت عددًا من الممارسين المختلفين مثل لوس، لوكوربوزيه، وموندريان، فضلًا على منظرين أمثال غرينبيرغ وفريد.
46. قد تكون هذه التشاركية بالغة القِدم. وكما يخبرنا فرامپتون؛ تعني كلمة tekton لغويًّا: نجّار أو بنّاء، المهنة التي يمكن اعتبارها سابقة وداعمةً للعمارة والنحت على السواء.
47. انظر: Serra, *Writings*: 169..
48. انظر: Marcel Duchamp, "The Richard Mutt Case," *The Blind Man* 2(1917).. في الأعمال التي أعقبت *Tilted Arc* خاصة، نوّه سيرّا إلى شخصيات حقيقية- من هيرمان ميلفيل Herman Melville الذي استُشهد به في رواية *Call Me Ishmael*(1986) وصولًا إلى تشارلز أولسون Charles Olson الذي استشهد به في *Olson*(1986) – احتلت موقعًا مركزيًّا في التقليد الأمريكي للصناعة باعتبارها صناعة للذات. حول أهمية ذلك بالنسبة لسيرّا، انظر:
"Richard Serra in Conversation with Hal Foster": 23.
49. اشتهرت هذه العبارة على يد تي.إس. إليوت في مقاله «الشعراء الميتافيزيقيون *The Metaphysical Poets*» (1921)، ويزعم فيه أن فصل الفكر عن الشعور كان وبالًا على الشعر الإنجليزي منذ القرن السابع عشر.
50. أو لنكن أكثر دقّة، تكشف عن عدم اتساق في هذا المنطق الهيكلي، كما يفصّل سيرّا في توصيفه للقطعة، انظر:

Richard Serra: Sculpture1985–1998 (Los Angeles: Los Angeles Museum of Contemporary Art, 1998): 77.

51. انظر: Serra, *Writings*: 67..

52. عمل البنائيون في ظل تطلعهم إلى نظام صناعي شيوعي جديد، في حين نشأ سيرّا في ظل نظام صناعي- رأسمالي مهترئ. ومن ثم، لا يُمكن اعتباره واحدًا من المحتفين بالتكتونيّة الصناعية ذا نزعة مستقبلية إنما أحد المحققين المهتمين بهياكلها، وقد صرح في العام 1986: «لا يمكننا إلغاء الثورة الصناعية التي تسببت في التخمة المدينية. يمكننا فقط أن نعمل مع أكوام الخردة» (المصدر السابق: 175). بالنسبة لبوخلو، بدا هذا الموقف عام 1981 أيديولوجيًّا، إذ رأى في شخصيات مثل سميث وتشامبرلين توليفةً جمعت بين «صورة المنتج البروليتاري» و«المتشرد الكئيب الذي يجوب ساحات القمامة التي خلفتها التكنولوجيا الرأسمالية» (,Buchloh "Michael Asher": 58).

53. للمساعدة في الإهليليجات المثنية، استعان سيرّا ببرنامج CATIA الذي استخدمه فرانك غيري في تصميم غوغنهايم بيلباو، لكن الإهليليجات تتوفر على تباين واضح الدلالة، «النقيض التام لبناء متحف غوغنهايم في بيلباو، الذي بُني على شاكلة النحت التقليدي في القرن التاسع عشر». انظر:
Govan and Cook, "Interview with Richard Serra": 27

54. في كتابه: *Surrealism: The Last Snapshot of the Intelligentsia* (1929)،، يشير بنيامين إلى أن السورياليين كانوا «أوّل من ميّز الطاقات الثورية التي تتمظهر فيما 'عفى عليه الزمن'- في المنشآت الحديدية الأولى، أبنية المصانع الأولى، الصور المبكرة، المجسمات التي بدأت بالانقراض، البيانوهات الضخمة، أزياء تعود لخمسين عام خلت، المطاعم الأنيقة- عندما بدأت الموضة تبتعد عنه» (Reflections:181). هنا، يعود بنيامين إلى منتجات العصر الصناعي قبل حوالي الثمانين عامًا من زمنه؛ إذ إنَّ مكانة 'ما عفى عليه الزمن' قد طغت على منتجات عصر الآلة التي تعود لثمانين عامًا، ولعل هذه المكانة هي ما تجعل هذه المادة نقدية أكثر منها نوستالجيّة.

55. للاطلاع على مقترح مضاد ومفيد، انظر:
Jesse Reiser, *Atlas of Novel Tectonics* (New York: Princeton Architectural Press, 2006).

كما رأينا في الفصل الخامس، المنطق الذي يتبدى في تصميمات حديد تمثيلي أكثر منه تكتوني.

56. بهذا المعنى، فالمبدأ الذي صرّح به سيرّا عام -1980 إنها «لا ترتبط بتاريخ النُصُب التذكارية. فهي لا تحيي ذكرى أي شيء، بل ترتبط بالنحت لا أكثر» (Writings:170) – قد عُدّل ولم يُنتهَك. وبدلًا من انعطافة مموَّهة إلى النُّصبي، نرى استعادة إبداعية للتذكاري. ففي حين يخدم النّصب سلطة الدولة، يدلل التذكاري أحيانًا على نوع مختلف من التذكر والتميز الجمعيين.

57. انظر الهامش 6. رغم أهميتها، لا تملك قراءات سيرّا الفينومينولوجية، حسب كراوس وبويس، هذا البعد السيكولوجي.

58. انظر: Krauss, "Sculpture in the Expanded Field": 38.

59. انظر: Serra, *Writings*: 69.

60. المصدر السابق: 7.

61. في دراسة تأملية بعنوان «الثقل» عام 1988، يكتب سيرّا أن «مكانة التاريخ» مُهددة بـ«وميض الصورة»، بتلاشي الذاكرة في ثنايا الميديا، وهو ما يسعى للتصدي له عبر استحضار «مكانة التجربة » (Serra, *Writings*: 185).

62. ثمة «راهنيّة»، لكن بمعنى أقل صلة بفريد «Art and Objecthood»(1967) منه ب بنيامين (1940) *Theses on Philosophy of History*: «لا ينطوي التفكير على تدفق الأفكار وحسب، بل على أسرها أيضًا. حيث يتوقف التفكير فجأة عند صيغة حبلى بالتناقضات، يصدم هذه الصيغة، ويبلورها مِن ثَمَّ إلى جوهر مُفرد. يقارب الماديّ التاريخي الذات التاريخية حين يشتبك معها كجوهر مفرد فقط. وفي هذه البنية، يكون الماديّ أمارة على نهاية مسيحانية، أو بعبارة أخرى، فرصة ثورية لمحاربة الماضي القمعي». انظر:
Benjamin, *Illuminations* [New York: Schocken Books, 1969]: 262–3

63. هذا الرفض للتمثيل سياسيّ أيضًا: رفضٌ للرموز الشعبوية، ورفضٌ لتمثيل جمهور الذي لم يعد له وجود على هذا النحو (كما هو مُتخيل في النحت العام التصويري). بحكم هذا التجريد ذاته، لا تخلق المعاني الروحانية في **الغرقى والناجون وغراڤيتي** رمزيةً مُبهمة ولا حتى رمزية من الدرجة الثانية. قِطع كهذه

تُلحّ على الدلالة بالتأكيد؛ كنقيض للنقص المشار إليه الذي يتباهى به معظم النحاتين البارزين (جيف كونس Jeff Koons مثلًا) ومعظم المعماريين المؤثرين (كما ناقشنا في الفصل السابع). في الوقت نفسه، ترسّخ هذه الأعمال فحواها في أجساد ومساحات حقيقية؛ كنقيض لمعظم أصناف فن التركيب (كما سنناقش في الفصل العاشر).

64. على مدى عقدين، غالبًا ما أُدرجت التجربة والتمسك بالروحانية في باب الصدمة مع تحول المحرقة إلى نموذج مثالي في التاريخ. يستحضر **غرافيتي** الهولوكوست لكن ليس بهذا الأسلوب. والشعور بأسرِ الهولوكوست هنا مختلف عن فكرة التعليق التي ناقشناها في الفصل السابع.

65. انظر: Serra, *Writings*: 184.

66. انظر الفصل 11. كما أشرنا مسبقًا، تصوّرت الأدنوية جسدَ الناظر وفق شروط فينومينولوجية، كتجريد «ماقبل موضوعي» لا يربكه التفكير اللاواعي. أخضع الفن النسوي هذا الجسد الفينومينولوجي للنقد -إذ أقرّأن وجود الشخص ملازم لجسده، لكنه أضاف أنه لا وجود للجسد دون اللاوعي- وتطلع الفنانون اللاحقون المتأثرون بالنسوية (راشيل ويتريد Rachel Whiteread مثلًا) إلى لغة أدنوية لاستخلاص مضامينها السيكولوجية، ما يشير إلى أنهم كانوا منخرطين في هذا على الدوام.

67. انظر: Serra, *Writings*: 112–14.

68. انظر: Krauss, "Richard Serra/Sculpture": 56.

69. التقط بيتر أيزنمان هذه العلاقة في حديث مع سيرّا عام 1983:«أنت مهتم بالمرجعية الذاتية، لكن ليس بمعنى حداثوي... هذا السياق يعيد العمل دائمًا إلى مقتضياته النحتية. قد يمثل العمل نقدًا للسياق، لكنه يعود دائمًا إلى النحت كنحت»(Serra, *Writings*: 150).

70. Gilles Deleuze, *The Fold: Leibniz and the Baroque*, transl. Tom Conley(Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992): 28.

71. المصدر السابق: 29.

72. Govan and Cook, "Interview with Richard Serra": 22.

73. توصيفه الخاص لهذه القطع يستعيد خصائص باروكية: «عندما تمشي داخل القطعة، تصبح محاصرًا بحركة السطح الخارجي، وبعلاقة حركتك مع حركته.. »

أو «تصبح مُتضمنًا في القوة النابذة الهائلة الكامنة في القطعة...» المصدر السابق: 17،22.

74. المصدر السابق:16.

75. هذا الديالكتيك البنائي/السوريالي ليس عملًا فنيًا تاريخيًا، لأنه استمرّ، على سبيل المثال، في التضاد بين العمارة التفكيكية والعمارة الانتفاخية خلال التسعينيات.

76. انظر: Anthony Vidler, *Warped Space* (Cambridge, MA: MIT Press, 2001).. يوضح ڤيدلر في موضع آخر:

ظاهريًّا، لا يمكن تمييز نافذة ألبرتي (ذات العرض المنظوري) عن شاشة الكومبيوتر، بقدر ما يمكن تفريق الإسقاط المحوري في القرن الثامن عشر ل غاسپارد مونج عن الديناصور المُشكل من أسلاك بواسطة السحر والضوء الصناعي. ما تغيّر هو تقنية المحاكاة، والأكثر أهمية، مكان أو موقع الشخص أو «المشاهد» التقليدي موضوع التمثيل. ثمّة مأزق كامن بين الفضاء الافتراضي المعاصر والفضاء الحداثوي خلقته آلية التوليد التلقائي لبرامج الكومبيوتر وتعميتها على حضور الشخص. بهذا المعنى، ليست الشاشة صورة، وليست نافذة بديلة دون شك، بل موقع مُلتبس ومتغير بالنسبة للمُشاهد. انظر:

Vidler, "Warped Space: Architectural Anxiety in Digital Culture," in Terry Smith, ed., *Impossible Presence: Surface and Screen in the Photogenic Era* (Chicago: University of Chicago Press, 2001): 291.

9

فيلمٌ مُجرَّد تمامًا

ندخل مكانًا مظلمًا ونسمع أزيز آلة عرض أفلام ذات عدسة 16 ملليمترًا، ونرى حزمة من ضوء أبيض تقطع الغرفة الفارغة باتجاه الجدار البعيد. تؤشر الحزمة إلى نقطة، لكن هذه النقطة تتحول ببطء إلى قوس ثم يبرز من المكان جزءٌ صغير من مخروط. ومع انقضاء ثلاثين دقيقة (مدة الفلم)، يكبر القوس متحولًا إلى دائرة، ويرتسم مخروط من الضوء في الغرفة، ثم تبدأ العملية مجددًا. خلال زمن ارتسام المخروط، لا نملك أن نمنع أنفسنا من لمسِ الضوء كما لو أنه جسم صلب وتحرّي المخروط كما لو أنه منحوتة؛ لا نملك أن نمتنع عن التحرك داخل وخلال وحول الإسقاط الضوئي كما لو أننا شركاؤه، وحتى شخوصه. تلك كانت تجربة أنتوني مَكّال Anthony McCall في عمله *Line Describing a Cone* (1973)، وهو شكل كلاسيكي من «الفيلم النحتي»[1].

نقفز سريعًا ثلاثًا وثلاثين سنةً إلى الأمام. ندخل مكانًا مظلمًا من جديد لكن دون أن نسمع أزيزًا، إذ أن آلة عرض الفلم صامتة لأنها تعمل بالتكنولوجيا الرقمية. تتوضع آلتا عرض فوقنا، ونرى الشكل، المزدوج بالنتيجة، الناجم عن الإسقاط الضوئي عند أقدامنا على أرضية الغرفة.

هذا الشكل أكثر تعقيدًا بمراحل مما رأيناه في Line Describing a Cone: فليس له بداية أو نهاية واضحة، ولا يمكن التنبؤ بمسار تطوّره، بل بالكاد يمكن فهمه في حقيقة الأمر. بالنتيجة، نميلُ خلال ست عشرة دقيقة (مدة الفيلم) إلى تتبع الأثر على الأرضية بتركيز يفوق تركيزنا على القطعة الأفقية مثل Line Describing a Cone، بهدف استخلاص منطق تكوّنه عبر الزمن؛ المنطق الذي يحدد أيضًا الستار المتحرك للضوء الساقط من الأعلى، مع أننا نعي هذا التداخل أكثر مما نتوقعه. تدريجيًا (يتطلب الأمر أكثر من إعادة واحدة) نرى أن أحد الشكلين هو إهليلج يضيق وينفرج بينما يرتحل الشكل الآخر، الموجة، نحوه، كما يوجد خطّ يستدير خلال الموجة مُضْفيًا المزيدَ من التعقيد على كلا الشكلين. في الوقت نفسه يحدث إحلال سينمائي بطيء* يربط بين الشكلين، وفي هذا يطوّق أحدهما الآخر على الدوام، ويُحدث فواصل، ما ينتج عنه فجوات في الستار الضوئي، ويخلق نقاط اتصال، ما ينتج عنه انغلاقات في خضم هذه العملية. ونرى، تدريجيًا أيضًا، في نطاق عملية الاستدارة المذكور أن أحد الشكلين ينقلب إلى الآخر: يتحول الإهليلج إلى موجة وبالعكس. تلك كانت تجربة *Between you and I* (2006)، وهو واحد من عدة إسقاطات رأسية أنجزها مَكّال منذ العام 2004.

بين سلسلة الأفلام الأولى متمثلة بـ Line والثانية متمثلة بـ Between، كان هناك بون شاسع في هذا النوع من الأعمال (غالبًا بسبب تراجع دعم الفيلم الهيكلي في عالم الفن إبان الثمانينيات والتسعينيات بدرجة كبيرة) لكن مَكّال، رغم ذلك، يسميها في المجمل «أفلام الضوء الصلب»[2].

تعكس تسمية الضوء الصلب إشكالًا لطيفًا؛ إشكالًا يستحضر الجدل القديم حول طبيعته (بمعنى: هل الضوء جُسيم أم موجة؟)، لكن مكّال

(*) filmic wipe: إحلال لقطة سينمائية مكان أخرى، حيث تنتقل اللقطة الجديدة من أحد جوانب الإطار إلى الجانب المقابل.(المترجم)



Line Describing a Cone, 1973.
إسقاط فيلم أبيض-أسود بقطر 16 ملم (مدة الإسقاط 30 دقيقة، الصورة في الدقيقة 24 من العرض). الصورة لـ: Hank Graber.

يدعونا إلى اللعب مع هذا الإشكال: أن نلمس الإسقاطات وكأنها ماديّة حتى ونحن نرى أيدينا تنفذ خلالها بمنتهى السهولة، وأن نرى الأشكال كأنها جسمٌ صلبٌ رغم أنها ليست إلا ضَوءًا محضًا. هذا اللعب حسيٌّ لكنه أيضًا معرفيّ، إذ نرانا مدفوعين إلى السؤال (كما يفعل مَكّال بأسلوب بلاغي هنا)، «أين هو العمل؟ هل العمل موجود على الجدار [أم على الأرضية]؟ هل العمل قائم في مكان؟ هل أنا العمل؟»[3].

في الحقيقة هناك ما يدفعنا للتأمل أيضًا «ما هي الوساطة»؟ إنها فيلم، جليّ بما فيه الكفاية، لكنه فيلم ممسوخ، مُجرّد تمامًا، اختُزل إلى ضوء مُسقَط في مكان مُعتَّم. وفي الوقت نفسه يتسع مجال الفيلم، بمعنى أنه صُنع لرسم خطوط ونحتِ أشكال. الفيلم في هذه العملية موضع تساؤل



Between You and I، 2006. **إسقاط رقمي.**
Peer/The Round Chapel, London.
الصورة: Hugo Glendinning.

«المكان الآخر» المُتخيّل (كما يسمّيه)، والمقصود هنا: المتفرج الثابت في مكانه (الجالس) وعيناه المثبتتان على الشاشة، الذي يغفل في معظم الأحيان عن التجهيزات، الظروف المحيطة، والجمهور حوله على السواء (يتجلى ذلك في مخروط الضوء المُسقَط تحديدًا)[6]. يؤكد مَكّال فيما يخص عمله Line

«أنه الفيلم الأوّل الذي يتواجد في مكان حقيقي ثلاثي الأبعاد. إنه يوجد في الزمن الراهن»[7]. تستمر هذه «الراهنية» في أفلامه الأخرى أيضًا، لكن، وكما أشرنا، ليس المغزى تقديم فيلمٍ مستقلٍّ تمامًا، إنما وضعه في حالة انسجام مع فنون مختلفة: السينما أولًا (في الإسقاط الأفقي خاصةً)، ثم النحت (في الإسقاط الرأسي خاصةً)، فضلًا على وسائط وموضوعات أخرى[8].

«الجسد هو المعيار الرئيس» مَكّال متحدثًا عن الأبعاد في مشروعه. فهذه الأبعاد لا تحدد مجال الجسد وحسب، بل تحثُّنا أيضًا على التحرك مع الضوء -ملاعبته واختباره أيضًا- بينما يتحرك هو بالمقابل، وهنا نتفاعل نحن مع فيلم مَكّال وكأننا شخوصه نوعًا ما[9]. تمثل هذه الإحالة الجسدية صلةً بالغة الأهمية مع النحت. وما له صلة بالنحت أيضًا هو أن الأشكال تتخلق في المكان. ثمّة أجناس غير تقليدية تبرز للعيان هنا، فعندما تشتبك أجهزة العرض مع الأرضية، تشير الأفلام ضمنًا إلى التجهيزات كذلك[10]. على هذا المقياس، إضافة إلى النحت والتجهيزات، تدعونا أفلام الضوء الصلب إلى التفكير في المعطيات المعمارية في موقع معيّن، التي تحجبها وتوضحها بطرق تجعلنا ندرك المكان لمسيًّا وبصريًّا، بمعنى: أن نستشعر طريقنا مع حركتنا فيه وأيدينا ممدودة وعيوننا شاخصة. يمكننا أن نضيف المزيد حول الصلة العميقة بين الإسقاطات والموضوعات الأخرى. فعلاوة على نحتها للمكان، ترسمُ الأفلام خطوطًا، ليكون الرسم جزءًا منها بالنتيجة[11]. إنها رسومات في الضوء، صورٌ متحرّكة حقيقية (وهذه طبيعة الفيلم في الواقع)، وعليه يكون التصوير أحد الموضوعات ذات الصلة بهذه الأفلام. متعة عظيمة يمنحها العمل بطرق شتّى مع انتقالنا من معايشة فينومينولوجيات مختلفة لهذه الوسائط الميديائية إلى التيه في أنطولوجياتها المرحليّة من جديد. فضاء أفلام الضوء الصلب، الحسيّ والإدراكي، هو من ثَمَّ فضاءٌ فلسفي.

بدأ اهتمام مكّال بالحقل الأستطيقي أوائل السبعينيات بالتوازي مع اتصاله الوثيق بالمشروع الانعكاسي للفيلم التشكيلي (الذي شارك به في لندن ونيويورك) إضافة إلى مضمار النحت الموسَّع ما بعد الأدنوي (وهو ما اختبره في نيويورك حيث أقام منذ العام 1973)[12]. يتبدى التزامه بالمذهبين المذكورين جليًّا في إيمانه بأن المشاهدين في الأفلام القديمة يميلون إلى الإعراض عن الإسقاط والاتجاه إلى جهاز العرض كي يتأملوا في ماهية المعدّات بدلًا من مظهر الصورة على غرار العديد من الشخوص الأفلاطونية التي لم تعد مفتونة بالخداع التصويري المرسوم على جدران الكهوف. لكن الحال ليس هكذا دائمًا: إذ يبدي المشاهدون اهتمامًا كبيرًا بالمُرتسَم، وبالنظر إلى التعقيد المتزايد للأفلام الإسقاطية، يتعاظم اهتمامهم بهذه الأخيرة، وآية ذلك أنهم يتأملون إشكالية الضوء الصلب، وحالة التناقض بين **الفيلم كرسم** («هل يعرض العمل على الجدار أم على الأرضية») و**الفيلم كنحت** («هل يتشكل العمل في المكان؟»). هذا التناقض هو شكل مُطوَّر عن ذاك الذي أنتجته الموضوعات الأدنوية: التناقض بين الشكل المعلوم والهيئة المُتخيَّلة، بين جشطلت معيّن وتمظهراته المتعددة من منظورات مختلفة. كما رأينا في الفصل الثامن، ينشط هذا التضاد بواسطة المشاهد الذي أصبح جزءًا من العرض بواسطة الموضوع القائم في المكان، لكنه يُنتَج في أفلام الضوء الصلب من خلال حركة الأشكال التي يخلقها الإسقاط. وحين تصبح هذه الأشكال أكثر إبهامًا، يصبح التضاد بين المعلوم والمُتخيَّل أكثر كثافةً، لكنه لا يبلغ مرحلة يشعر معها المشاهد أنه غارق في التعقيد أو مأخوذ بالسرعة على الإطلاق. ويعود هذا في جزء منه إلى أن مكّال يتبع المبدأ القائل بأن على المشاهد أن «يكون الأكثر سرعة في الغرفة» خشية أن يقع في أسر الشكل المتحرك ويتحول إلى مراقب سلبي معدوم الفعالية[13].

هذا هو الحال في أعمال سيرّا النحتية الحديثة، فهو، في ثنيِهِ للأهليلجيات والأشكال الأخرى، وثيق الصلة دون شك بالأفلام الجديدة. الضوء نفوذ ومتحرك في حين لا يمتلك الفولاذ أيًّا من هاتين السّمتين، ورغم ذلك، تتشابه بعض القضايا التي يثيرها هذان الفنانانِ. على سبيل المثال، ينهمك المرء مع سيرّا في ربط التجربة المعاشة في فضاءاته المثنية، بجزئيها الداخلي والخارجي، مع صورة النحت ككلّ متفرد، أو وفق المصطلحات المعمارية، ينهمك في ربط المسقط الرأسي للهيكل مع مخططه. في حالة مكّال، نحاول مطابقة الأشكال التي تكونها الحجب الضوئية الساقطة من الأعلى مع أنماط الخطوط المُسقَطة التي ترتسم في الأسفل، وعلى شاكلة سيرّا، يضفي مكّال مزيدًا من التعقيد على هذا الربط مع تطوّر أعماله، وكأنه يقودنا، كتلاميذ لخطابه الخاص، عبر متوالية من المواجهات والاختبارات. في كلتا الحالتين، يناط بالمشاهد تعلّم كل جزء جديد من العملية، ومواكبة الفنان عمليًّا في تطور توليفاته، وبهذه الطريقة ينشأ حوارٌ مع العمل الفني ككلّ[14].

يدفعنا هذا إلى القول إنَّ العمل يختبر مدى اتّقاد مهاراتنا البصرية. قبيل مشروع Line Describing a Cone، نشر مايكل باكساندال Michael Baxandall دراسة مؤثرة حول فن عصر النهضة تحت عنوان: *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* (1972). يحاجُّ فيها أن أعلام عصر النهضة المبكر تناولوا المواهب العادية لمشاهديهم وطوّروها فوق ذلك. إن المقدرة على تقييم الأحجام* المختلفة، كما تُمارس في الأسواق، يمكن استحضارها ربما في تدبّر المنظور المكاني كما في الوقوف أمام لوحة من لوحات بيير ديلا فرانشيسكا Piero della Francesca مثلًا، أو يمكن أن يُستفاد من المقدرة على الرقص في جوقّة مُركَّبة في استيعاب الدّمج

(*) Volume: الحجم في هذا السياق يعني الحيّز الذي يشغله الموضوع الفني أو النحتي في فضاء محدد، لتمييزها عن المعنى العام للحجم. (المترجم)

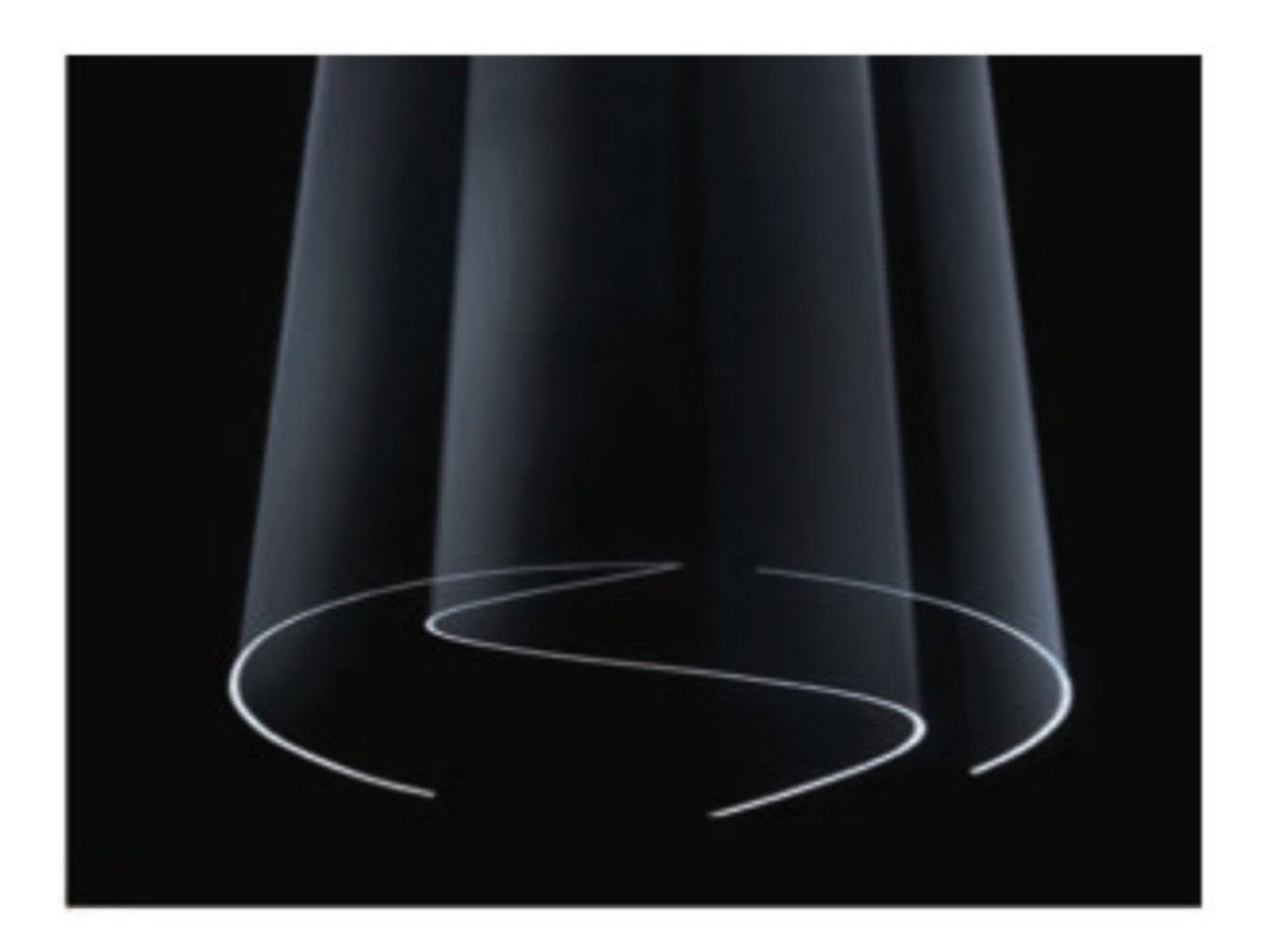
المجازي كما يتجلَّى في واحدة من لوحات الرسام پيزانلو على سبيل المثال. يقول باكسندال: «جزء كبير مما نسميه «ذائقة» يكمُن في هذا: التوفيق بين التمييزات التي تفرضها لوحة معينة ومهارات التمييز التي يمتلكها الناظر. إننا نستمتع باختبار مهاراتنا، ونستمرئ خصوصًا الممارسة اللعوبة لمهاراتٍ نستخدمها في حياتنا العادية بمنتهى الجديّة»[15]. يحتفي مكّال بالممارسة اللعوب للخبرة البصرية، حيث يعرض في أعماله بيداغوجيا ممتعة فيما يتعلق بخصائص الخط، الحجم، المكان، والحركة[16]. المهارات التي تمتد من الهندسة الإقليدية الأساسية إلى معادلات رياضية متقدمة هي موضع احتفاء هنا أيضًا، وثمة ضرب من البهجة في هذا التعلّم العفويّ. هذه تجربة اجتماعية فوق ذلك: يمكن أن يلتقي المرء أشخاصًا غرباء تمامًا يناقشون تعقيدات الأشكال، وتلاميذ صغارًا يبتكرون ألعابًا مرتجلة في الأحجام الماثلة أمامهم.

لهذا التفاعل الودّي، الخاص والعام معًا، موقع محوري في تجربة أفلام الضوء-الصلب. تدعونا هذه الأفلام للتساؤل «هل أنا العمل؟»، لكن السؤال ليس ذاتويًا في هذا المقام، ورغم أننا نوضع ضمن أجواء غامرة لا يُنتِج ذلك إحساسًا جارفًا أو تأثيرًا متساميًا[17]. وفي الوقت نفسه، لا صلة لذلك بالپارانويا الجزئية التي تشوب السرديات الحديثة حول الرؤية والصورة الذهنية. لنفكر فيما ذهب إليه هايدغر في «صورة العالم» مُحاجًّا بأن المنظور وَسمَ المشهد الحديث للعالم «كذخر تكنولوجي مستديم» وقضى بأن الفرد حاكمه الأداتي، أو فيما ذهب إليه سارتر ولاكان في «الحملقة»: إذ يحاجُّ كلاهما بأنه حتى لو امتلكنا هذه السيادة على «صورة العالم»، فإنّنا نخضع لها أيضًا: نخضع لحملقة الآخر (الناس الآخرين) ونكون موضوعًا لحملقة الآخر (كما في المحيط غير البشري حولنا الذي يبدو مراقبًا لنا). «أنا في الصورة»، هكذا كتب لاكان متشائمًا، نور العالم «يُصوّرني»،

وحملقته تستفهمُ عن عجزي[18]. نرى هذا التضمين المخيف لدى فوكو أيضًا ومفهومه عن الرقابة المؤسسية التي تضبط قواعد سلوكنا، وفي نظرية الفيلم النسويّ وتبيانها أن السينما الكلاسيكية تقسمنا بصورة مجحفة إلى مشاهدين وفقًا للجندر.

يعترض مكّال على الفرضيات المشحونة بالقلق حول المنحى البصري الذي يشكّل أساس هذه المحاجّات. أولًا: الإحساس أننا «في الصورة، ويصوّرنا ضوؤها» يعود علينا بالفائدة وليس بالرهبة. ثمّ حتى عندما تكون إسقاطاته مطابقة لمقاس الجسد فهي بالكاد تقيّده: على العكس من ذلك، إنها تدعوه للمشاركة. ختامًا: حتى وإن كانت الأفلام تتلاعب بتمايزنا كأشخاص، فهي لا تحملق باختلافاتنا، بل على العكس، يغدو المشاهدون شركاء في كل جزء من العرض وشركاء لبعضهم. يعود مكّال، بطرق معينة، إلى فينومينولوجيا ميرلوبونتي MerleauPonty الذي يعتبرنا، أولًا وقبل كل شيء، أجسادًا بين أقرانها ضمن «النسيج الحيّ للعالم»، وليس صورًا تَعرِض (اختلاف) الآخرين العرَضي. بالنتيجة، تنطوي الأفلام على أستطيقا «التناظرات والتكرارات والتضاعفات»، التي تنطوي بدورها على قيم الألفة والتفاعل المتبادل وليس على الاغتراب والعداء[19].

إذا كانت الأجزاء الأفقية تضاعف المعيار المعتاد للنظر والسينما، تغدو الإحالة إلى الرؤية والفيلم أقل ضرورة في الأجزاء الشاقولية كما في أعمال مثل *Breath I-III*، *Meeting You Halfway*، و*Coupling* (يستخدم جهاز عرض واحد في كل هذه الأعمال)، مع ذلك قد يكون اندماج الجسد أمرًا بالغ الوَقع بالمحصلة. لا شكَّ أن الأجزاء الثلاثة في Breath تستحضر رئةً تمارس الشهيق والزفير؛ وهذا استحضار للجسد كمتعضٍّ أكثر منه كصورة. يلمّح مكّال إلى معطيات جسمانية في مصطلحاته الخاصة بالأجزاء



Breath، 2004. **إسقاط رقمي.**
معرض بيكوكا، ميلانو.
© Giulio Buono.

الشاقولية، ولا يتوقف الأمر على «أثر القدم» لوصف النماذج المُرتسمة على الأرضية بل يتعداها إلى «الغشاء» لوصف السطوح الخارجية للضوء و«القامة المنتصبة» لوصف الأحجام التي تحددها[20]. في الوقت نفسه، تتردد في هذه الأعمال أصداءٌ معمارية أيضًا: حيث يشير مكّال إلى الأشكال الشاقولية «كحجرات»، وبينما تنفتح هذه الأخيرة وتنغلق أمامنا، ننجذب إلى الوقوف داخلها أو خارجها بشكل واضح وفي أي مرحلة زمنية[21]. تتعمق هذه الصلة المعمارية من خلال المساحات الواسعة التي يتطلبها عرض الفيلم؛ الشاقولية منها على وجه الخصوص (نرى ذلك أحيانًا في المنشآت الصناعية التي جرى تحويلها إلى صالات عرض فنية).



Breath III، 2005. **إسقاط رقمي.**
معرض بيكوكا، ميلانو 2009.
© Giulio Buono.

تتغير الدائرة التي تشكلها الإسقاطات الشاقولية بين خمس عشرة إلى عشرين دقيقة. يتألف Breath من إهليلج يتسع ويضيق بينما ترتحل موجةٌ

عبره، ويخلق انفتاحًا وانغلاقًا في الشكل المتكون. في *Breath II* (2004) استُخدمت موجتان مرتحلتان، بسرعات مختلفة، بينما يتسع الإهليلج حولهما ويضيق، ويخلق هذا التفاعل مزيدًا من الفجوات والانغلاقات (يظهر بعضها، إذا كنا داخل الشكل، كطريق مسدود ظهرَ فجأة). في *Breath III* (2005) يقع الإهليلج المتنفِّس داخل موجة مرتحلة، ويؤدي ذلك إلى أن يكون نسقهما المتحرِّك أكثر انفتاحًا. كما يشير العنوان *Meeting You Halfway* (2009)؛ يتكون هذا العمل من إهليلجات جزئية تقابل بعضها البعض مؤديةً صورة من التلاقي بين الشكلين. في النصف الأول من الدائرة يضيق كلاهما ببطء وينفرجان بسرعة (مع أنهما يفعلان ذلك بسرعات مختلفة)، بينما في النصف الثاني منها، يتبع أحد الإهليلجين هذا النسق في حين يفعل الآخر العكس. الحركة شاقولية في معظمها، وتبرز حركة أفقية من انتقالٍ مرتحل يتحرك أمامًا وخلفًا خلال الشكلين كاشفًا المزيدَ عن أحدهما وحاجبًا جزءًا أكبر من الآخر[22]. كما هي عادة مكّال، يبدو هذا المشروع منطقيًّا طالما يتناغم الشكل والإيقاع؛ إن الأحجام دائمة التقلب هي ما يشدّ انتباهنا. ختامًا، يستعرض *Coupling* (2009) نمطًا جديدًا يسميه الفنان «موجة دائرية». عندما يتقوس وتر الكَمان أو ينخلع، تتحرك موجة بسعاتٍ مختلفة بين ذراع الكمان والمشط محدثة الصوت الذي نسمعه، وإذا تخيلنا هذا التصميم، الذي تكمّله التموجات، كدائرة، سيكون لدينا موجة دائرية. في *Coupling*، تظهر موجتان دائريتان إحداهما داخل الأخرى. لا تحرف التموجات كلا الدائرتين فقط، لكنها، في لحظات معينة لدورة الحركة، تخترق الدائرتين في نقطتين متقابلتين، فتخلق فُرجتين؛ إحداهما نحو الجزء الخارجي من الإسقاط والأخرى نحو الجزء الداخلي منه.



اللقطات التسلسلية للعمل: *Breath III*، 2005.

يبدأ هذا البيان في توصيف بصمات الحزم الضوئية لهذه الأجزاء فقط. أما الاتساعات، فينبغي تجربتها مباشرة في الموقع؛ وعلى غرار الأشكال الأخيرة التي ابتكرها سيرّا، ليس بالإمكان توقعها أو تذكّرها بدقة كبيرة. تكثف هذه الإسقاطات الحيز المكاني وتبطّنه بالنتيجة بطرق تجعل الجوّ المحيط أكثر واقعية والمشاهد أكثر تجاوبًا من المعتاد، لكن تعقيد الأشكال يطرح في الوقت نفسه تحديًا أمام التصوّر والإدراك على السواء. في هذا السياق نذكر مجددًا بالأعمال الأخيرة لسيرّا، فمن الصعوبة بمكان تبيّنها، أو لعله من المستحيل معرفتها، وهذا ما يستدعي فكرتين مختلفتين: فمن ناحية، قد يحضنا ذلك على التأمل في مشقة جدلنا مع المكان؛ حقيقيًّا كان أم افتراضيًّا، ومن ناحية أخرى، يمكن لهذا أن يمنحنا مزيدًا من الثقة



Meeting You Halfway، 2009. **إسقاط رقمي.**
معرض بيكوكا، ميلانو 2009.
© Giulio Buono.

في خبرتنا وحدسنا خلال عملية السّبر حيث تتعزز مهاراتنا في خلق صورة تمثيلية[23]. ليس في هذا كله ما يسلتزم الثناء رغم ذلك: إذ تبقى الظلمة حاضرة، فهي الوساطة اللازمة للإسقاطات تمامًا كما هو الضوء. إنها تدعم الأفلام، لكنها تحيط بنا وتمتلك معطيات بدائية لا يمكن الإحاطة بها تمامًا.

في الوقت نفسه، خاصة داخل الإسقاطات الشاقولية، يستحم المرء بضوء شاحب فضيّ. قد تستحضر هذه التجربة اشتباكات أسطورية مع إشراقات إلهيّة بعضها وثني وبعضها الآخر مسيحي. فيما يخص الجانب الوثني؛ هنالك داناي الفانية التي حملت من زيوس عن طريق مطرٍ ذهبي كما صوّرها تيتيان Titian مثلًا، أو إندميون الفاني الذي استحمّ بنور محبوبته سيلين، القمر، كما صورهما جيرودي. في الجانب المسيحي، هنالك بشارة العذراء أو اتصال القديسة تيريزا الوجديّ مع الله، وقد تجسّد كلاهما في صورة أشعة من نور سماوي أُغدِق على الفانين في المقام الأدنى. يصعب على الماديين أمثال مكّال مناقشة هذا البعد الروحاني – وقد وضّح ببساطة أن «الأجساد والتفاعلات والتبادلات ليست أفكارًا سماوية»- لكنه لا ينكر وجودها على أيّ حال[25]. مع ذلك، ثمة قرائن دنيوية تتجلى هنا، كما في نزوع أشكال الحياة إلى الانثناء إلى الأعلى باتجاه نور السماء، كما يمثّل ضوء الآثار على الأرض قدرًا أكبر من الصلة مع العالم الدنيوي، فهو يؤكد مجددًا أن الإسقاطات ما هي إلا عروض أداء نمثلها نحن.

رغم أن أفلام الضوء الصلب ظهرت في سياقٍ مزدوج ضمّ الفيلم الهيكلي وتركيبات خصوصية الموقع أوائل السبعينيات، بيد أنها استندت إلى لحظة مفصلية في الحركة الطليعية التاريخية: تجارب الضوء التي بدأها لازلو موهولي- ناغ في العشرينيات والثلاثينيات. بنى موهولي أسلوبه الناضج على سؤال جوهري: هل يمكن للوسائط المرتبطة بإعادة الإنتاج غير المباشر – الأداء الموسيقي في تسجيل صوتي معين، أو المظهر الدنيوي في صورة بعينها، أو القصة الدرامية في فيلم– أن تستوعب الإنتاجَ المباشر؛ أي الخلق الفعلي للصوت، الضوء، والحركة؟ في توجّهه الحداثي هذا، اتّخذ موهولي الفيلم والصورة كوسائط مميزة، وهو ما اعتبره «أيتومولوجيًا» مسألةَ ضوء يُكتَب على منصّة. وفقًا لموهولي، من المؤكد أن تقوم هذه التكنولوجيا الجديدة



Coupling، 2009 **(في المقدمة). إسقاط رقمي.**
معرض بيكوكا، ميلانو 2009.
© Giulio Buono.

للشفافية الفيلمية بتغيير الوسائط الأخرى، وقد طرح في عمله *Painting, Photography, Film* (1925) ترسيمًا جديدًا للفنون البصرية وتحويلها إلى «حقل كامل للسيماء البصرية»[26]. سلّط موهولي الضوء على هذه الأطروحة الشهيرة حول «الرؤية الجديدة» تحديدًا في عمله *From Material to Architecture* (1929) ونُشر بالإنجليزية عام 1932 تحت

مسمى الرؤية الجديدة *The New Vision*) الذي قدم تعريفًا جديدًا للرسم بوصفه «فكرة»، والنحت بوصفه «تمثيلًا»، والعمارة بوصفها «فضاء»، إضافة إلى أنه اقترح إجراء نقلة ضرورية من الشرط الأول إلى الثالث؛ أي «من الفكرة إلى الفضاء». باختصار، بعد إعادة تموضعها خارج الفيلم والتصوير، أصبحت الشفافية «وساطةً جديدة للعلاقة مع المكان» بشكل عام[27]. مضى موهولي إلى استكشاف هذا التجسيد اللامادي الجذري وخاصة في عمله *Light Prop for an Electric Stage* (1930) وعروضه الضوئية الأخرى، لكن المنفى في زمن الحرب وموته المبكر أنهيا هذا المسعى.

في نقلته النيو- طليعية أوائل السبعينيات، أحيا مكّال عمليًّا هذا المشروع الطليعي المُقتضب: حيث تعبُر أفلامه شاشة إعادة الإنتاج منتقلةً إلى واقعية الإنتاج، وتنتقل أيضًا «من الفكرة إلى الفضاء» عبر «العروض الضوئية». بيد أنَّ ما ذهب إليه مكّال يُبطل التشديد الهيغيلي على التسامي المتدرّج للفنون كما تبناه موهولي، ويضع أساسًا جديدًا لاستكشاف الرؤية والمكان في أي تجلٍّ مادي لأجسادنا وأنماطنا المعمارية[28]. في حين كان التجسيد اللامادي حلمَ الحداثويين أمثال موهولي، أصبح توجهًا اعتياديًّا لدى الكثير من الفنانين مؤخرًا: في الكثير من التركيبات التي تشتمل على الإسقاط الفيلمي والڤيديويّ، لا يبدو عرض الصورة الافتراضية للأجساد أو الأنماط المعمارية تلقائيًّا على الإطلاق[29]. يُجري مكّال هنا مداخلة بالغة الأهمية في إصراره على التجسيد والتموضع؛ إذ إنَّ تجربة أفلام الضوء الصلب، القديمة منها والجديدة، ليست متسامية ولا تفرض جوًّا من العزلة رغم أنها غامرة ومكثّفة، وإنما اجتماعية وتفاعلية رغم أنها خاصّة وتأمليّة[30]. إن التلاعب بالضوء غالبًا ما يستلزم الانسلاخ عن الفضاء (أو حجبه على الأقل) لصالح الصورة والخداع الحسيّ، لكنَّ ذلك لا يسري على مكّال، فكما هو الحال مع سيرّا، يقف المشاهد المتحرك، المتيقظ على المستويين

التصوّري والإدراكي، في موقع النقيض من الشخص الذي يأسره العرض الباهرويصيبه بالذهول، مع الأخذ بالحسبان أن هذا العرض خصوصي أو على الأقل لا اجتماعي بطريقة تختلف عما هو عليه الحال في أفلام الضوء الصلب. خلال فترة عرض الفيلم، يمضي مكّال بمناحي العرض الباهر تلك إلى غايات أخرى، وهذه المميزات تمنح عمله أهمية عظمى وتعمق صلته بهذا المضمار على الدوام.



لازلو موهولي- ناغ، عرض ضوئي: أبيض/أسود/رمادي، 1930.
فيلم أبيض-أسود، لقطات بدءًا من 16 ملم (5 دقائق ونصف).
الصورة تقدمة: Hattula Moholy-Nagy.

هوامش الفصل التاسع

1. يمكننا أن ندخل الشكل المنحني في أي لحظة أخرى ونميّزه في أي مرحلة «كخطّ يحدد مخروطًا». رغم أن الفيلم يغرينا بمواكبته فيما يبدو، فإنَّه بالطبع يتجاهل وجودنا تمامًا. في الأوقات التي انتشرت فيها مواقع عزف الرّوك، اعتمد مكّال على الإحاطة بالغبار والدخان لإبراز الضوء، أما اليوم فابتكر استخدام الضباب. سأركز في هذا الفصل على «أفلام الضوء الصلب»، الشاقولية منها على وجه الخصوص، غير أن مكّال أنتج تنويعات أخرى من العمل ومنها عروض تتضمن إشعال النار في مشهد طبيعي، تسلسل الصورة، وتركيب شرائح العرض، إضافة إلى عروض للضوء دون فيلم بحد ذاته، وهو ما يصفه كما يلي:

> أول عرض للضوء الصلب كان *Room with Altered Window* وأُنجز عام 1973 قبل بضعة أشهر من Line Describing a Cone. لقد غطّيت نافذة الاستوديو لديّ بورقة سوداء فيها شقّ عمودي. تُركت الغرفة عاتمة، ويمكن للضوء أن يَلجَها من خلال شق عمودي واحد. في الغرفة المتجهة جنوبًا، أُسقط ضوء الشمس عبر كوة في الاستوديو، حيث يرتحل ببطء حول الغرفة بالتوازي مع حركة الشمس في السماء.

انظر:

Lauren Ross, “Interview with Anthony McCall,” *Museo* (June 2010)..

حول الفيلم الهيكلي، انظر تحديدًا:

P. Adams Sitney, *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943–1978* (London: Oxford University Press, 1979).

2. للاطلاع على دراسة ممتازة في شأن الأعمال البينية، انظر:

Branden Joseph, “Sparring with the Spectacle,” in Christopher Eamon, ed., *Anthony McCall: The Solid-Light Films and Related Works* (Evanston: Northwestern University Pres, 2005).

سُلط الضوء على مكّال مجددًا في معرض "Into the Light": The Projected in American Art, 1964-1977، تحت رعاية كريسي إيلز Chrissie Isles في متحف ويتني Whitney Museum خريف العام 2001.

3. Tyler Coburn, "Interview," in Serena Cattaneo Adorno, *Breath [the vertical works]* (Milan: Hangar Bicocco, 2009): 81.

4. في إحدى رسائل البريد الإلكتروني يعلق ماكّال على ملابسات كلمة «فيلم» كما يلي:

شخصيًّا، لا أزال أستخدم الكلمة «فيلم» كاختصار ملائم وتوصيفي «للعمل»، مع أن «الفيلم»، بالمعنى الدقيق، هو كلمة تعبر عن الوساطة. لكن «الفيلم» كلمة بسيطة، متواضعة ومألوفة، وهي بحق صلة وصل بين العروض الجديدة وأصولها المادية في أسلوب صناعة الفيلم، رغم أنها تجاوزت هذه الأصول بمراحل بطريقة أو بأخرى. والمصطلحات الأخرى غير عملية («النحت المُسقَط»، «تركيبات الضوء المرتكزة على الوقت»..إلخ).

5. McCall in Coburn, "Interview": 76.

6. مكّال: «كان الهدف منذ البداية أن تُعرض الأفلام في أماكن خالية، دون غرفة عرض، شاشة أو صفوف من المقاعد. مكان كبير خالٍ وحسب». (المصدر السابق).

7. Anthony McCall, "*Line Describing a Cone* and Related Films," *October* 103 (Winter 2003): 41.

8. لهذه النقلة علاقة بالتغير في موقع الحدث والجمهور، انظر المصدر السابق: 56-64. يتقصى جورج باكر George Baker علاقة الأفلام بالنحت بصورة مركزّة لدى هيلين ليغ في «Film Beyond its Limits»، انظر:

Helen Legg, ed., *Anthony McCall: Film Installations* (Coventry: Warwick Arts Centre, 2004).

9. يمكننا أن نشير هنا إلى التوافق مع الرقص أيضًا. حول هذا الجانب، انظر:

McCall, "*Line Describing a Cone*": 59–60.

10. تثير كريسي إيلز هذا الموضوع في:

"Round Table: The Projected Image in Contemporary Art," in *October* 104 (Spring 2003): 80.

ثلاثة أعمال أعقبت Line كانت في جوهرها تركيبات:

Long Film for Four Projectors(1974)

Four Projected Movements (1975),

Long Film for Ambient Light (1975).

انظر:

McCall, "*Line Describing a Cone*": 51–6.

11. يستحضر *Line* على وجه التحديد سرديّاتٍ كلاسيكيّةً حول التمثيل مثل الظلال على جدار الكهف لدى أفلاطون، و«خادمة كورينثيان» وهي تتحرى شبح حبيبها في پليني Pliny.
12. McCall, "*Line Describing a Cone*": 57–62, and Joseph, "Sparring with the Spectacle."
13. مكّال:

أحاول ضبط سرعة التحرك على عتبة تتراوح بين الحركة واللاحركة. أنت تلاحظ أن التغيّر قيد الحدوث، لكنَّك تعلم أن ذلك سيتغرق وقتًا. هذا يقلل من القلق حول ما يحدث تاليًا، وهو يُمكّنك أن تراقب التغيّر فعليًّا، وتلك تجربة نادرة حقًّا. أنت، المراقب، تصبح الأكثر سرعة في الغرفة.

انظر:

Graham Ellard and Stephen Johnstone, "Anthony McCall," *Bomb Magazine* (2006): 75.

14. في إحدى رسائل البريد الإلكتروني يوضح مكّال اختلافًا دقيقًا على النحو التالي:

في العموم، يعزو الناس [المشاعر التي يختبرونها في أعمال الإسقاط الضوئي] إلى سحر الحُجب الضوئية، لكنّي لستُ متيقّنًا أن يكون لهذه المتعة المذكورة دورٌ إذا كانوا يمشون داخل أو حول الشرائح الضوئية المُسقَطة لأشكال مماثلة. يخامرني الشك أن تكون حرَكة العرض المتجسدة كحجب ضوئية -أو الكشف البطيء عن البنية– هي العنصر الأساس في هذا. لا أظن من ثمَّ أن نفاذية الضوء فقط هي ما تميّز أعمالي عن تلك المصنوعة من فولاذ الكورتن، إنما حقيقة وجود عنصر إضافي قيد الاستخدام: في إهليليجات سيرًا المثنية، تُعرَض الحركة (القدوم والظهور بالمحصلة) من خلال مشي الزائر. ينطبق ذلك على تجهيزات الإسقاط التي أنفذها باستثناء أن الأشكال المتكونة نفسها تتحرك أيضًا. وعليه؛ توجد ديناميكية بين الإظهار الذي يُعرض من خلال التغيّر الفجائي للعمل المُسقَط والإظهار كمنتَج لرحلة الزائر الاستكشافية. هذا بإيجاز ما تحصل عليه عند دمج السينما بالنحت!

15. Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* (Oxford: Oxford University Press, 1972): 34.

16. لا يمكن لعنوان من قبيل Line Describing a Cone إلا أن يذكرنا بنص فاسيلي كاندينسكي «*From Point to Line to Plane* Wassily Kandinsky»، وهو واحد من أعظم المواثيق في التعليم الحداثي. (تجدر الإشارة هنا أيضًا إلى التعريف الشهير للرسم كما قدمه زميله في باوهاوس پاول كلي Paul Klee: «خطٌ يخرج في نزهة»).
17. أتناول هذه التأثيرات في فن التركيب الجديد في الفصل العاشر.
18. Martin Heidegger, "The Age of the World Picture" (1938); Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness* (1943); and Jacques Lacan, *The Four Fundamental Principles of Psych-Analysis* (1973), transl. Alan Sheridan (New York: W.W. Norton, 1978): 96, 106.

للاطلاع على دراسة ثريّة حول هذا الارتياب بالبصري، انظر:

Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley: University of California Press, 1993).

19. McCall in Ellard and Johnstone, "Anthony McCall": 71.

مكّال مجددًا: «التجربة التي تخوضها ذواتنا الجسدية متصلة بتجارب أخرى. وعليه، ثمة خطأ في التمثيل نوعًا ما، لأنه يعتقد أن الجسد غاية وهو ليس كذلك. من زاوية سيبرنيطيقية، لدينا دارة للتواصل حيث تكون الأجساد عقدتين في هذه الدارة». انظر: McCall in Coburn, "Interview": 83–4. هذه الأخلاقيات، التي تستدعي مارتن بوبر أو إيمانويل ليفيناس ربما، متضمّنة أيضًا في عناوين بعض من العروض الإسقاطية الأخيرة مثل You and I، Between You and I، Meeting You Halfway، Coupling. للاطلّاع على مداخلة مُستفزّة في فلسفة المُماثلات الوجدانية هذه، انظر: Kaja Silverman, *Flesh of My Flesh* (Palo Alto: Stanford University Press, 2009).. مع ذلك، وكما سنرى، ليست كُل عناصر الأعمال الإسقاطية أمرًا محمودًا.

20. يستخدم مكّال هذه المصطلحات بشكل متكرر في المقابلتين المذكورتين آنفًا.
21. إضافة إلى ذلك، نميل إلى أن نعترض الضوء تمامًا كما نفعل مع العروض الأفقية. هذا الرابط المزدوج مع الجسد والعمارة تشير إليه عناوين لأعمال قيد التنفيذ مثل *Skin* و *Skirt*.
22. في إحدى رسائل البريد الإلكتروني يعرف مكّال الإحلال السينمائي العائم كما يلي:

الإحلال المُستخدم في *Between You and I*، يدخل ببساطة من الجهة اليسرى، يمرّ خلال الإطار، ثم يخرج من الجهة اليمنى. بالنتيجة، يبدأ الشكل الإهليلجي بالاكتمال، ثم يُستبدَل به -ببطء شديد- شكل موجي مرتحل حيث ينتج الأخير نقلة تجمع بين الشكلين. في الوقت الذي يخرج فيه الإحلال، يختفي الإهليلج، الذي استُبدل به شكل موجي مرتحل، تمامًا ونهائيًا. من جهة أخرى، لا يغادر الإحلال السينمائي «العائم» الإطار مطلقًا، لكنه يتحرك عائمًا جيئة وذهابًا ضمن الإطار في حركة سائلة مستمرة مع ظهور دائم للشكلين.

23. للاطلاع على مناقشة سيرًا لهذه التأثيرات في أعماله الخاصة الأخيرة، انظر الفصل الحادي عشر.

24. مكّال:

من الضروري باعتقادي البدء بالتذكير أن أعمال الضوء الصلب هذه تتواجد في الظلمة، وأن الظلمة تنطوي على كل ضروب الهلع. حتى وإن نسينا هذا كراشدين، يفهم كل طفل هذه الناحية. لطالما كان الضوء والنار تقليديًا الحصنَ الحامي من هذا الخواء. في هذا السياق، شعاع الضوء المُسقَط هو إقرار آنيّ بوجود الخواء، وهو من ناحية أخرى إشارة إلى الأمان (تمامًا كما هو شعاع المنارة بالنسبة للبحّارة).

انظر:

Bertrand Rougé and Charlotte Beaufort, "Interview with Anthony McCall," *Figures de l'Art* 17 (2009).

25. .McCall in Ellard and Johnstone, "Anthony McCall": 73.

تركز هذه المقابلة على العمل: *Between You and I*، الذي عُرض للمرة الأولى في ملتقى رواند تشابل Round Chapel في لندن أُخرج هذا الملتقى من الخدمة لاحقًا.

26. László Moholy-Nagy, "From Pigment to Light," in *Moholy-Nagy: An Anthology*, ed. Richard Kostelanetz (New York: Da Capo, 1970): 31.

27. László Moholy-Nagy, *Painting, Photography, Film*, transl. Janet Seligman (Cambridge, MA: MIT Press, 1969), and *The New Vision*. (New York: Dover, 1938)

وانظر أيضًا كتابي:
"The Bauhaus Idea in America," in Achim Borchardt-Hume, ed., *Albers and Moholy-Nagy: From the Bauhaus to the New World* (London: Tate Publishing, 2006).

28. من هذا المنحى، لا تُعتبر حركته النيو- طليعية ملمحًا أسلوبيًا يندرج ضمن ما ناقشناه في الفصل الخامس.

29. طُرح في الفصل الثامن، وهو موضوع محوري في الفصل العاشر.

30. مكّال:

> لطالما كنت أتابع الأعمال المرتكزة إلى الوقت باهتمام شديد [في تركيبات الفيلم والفيديو] على مدى السنوات الفائتة. ومما لا شكَّ فيه أن هذا الاهتمام لم يأتِ بنتائج مخيبة. ما أذهلني في الغالب، كما أعتقد، أن ما رأيته يقلّ عما يبدو أنه غاب عني فيما رأيته، وأعني هنا التركيز المادي على الواقع الراهن (Round Table: 96).

مذهبه الأستطيقي عقلاني أيضًا، ذو منهج أكثر عمقًا مما هو معتاد في الأساليب التي تندرج تحت هذا العنوان.

10

رسمٌ بلا قيود

على مدى سنوات، كنت آخذ كلام دونالد جود بحَرفيّته: إن الموضوعات الأدنوية هي في الموقع النقيض لأي خداعية تصويريّة أو فضاء افتراضي من أيّ نوعٍ. لكن هل يصحّ هذا القول على فنّه، ناهيك عن فنّ زميله المقرّب دان فلاڤين، قديمًا أو حديثًا؟ علاوة على ذلك، ما هو مصير التعارض بين «الموضوعات المُحددة» والفضاء الخداعي في أعقاب الأدنوية، وما هو دور فنانين مثل جود وفلاڤين في هذه القضية[1]؟ في الماضي، حاججتُ أن الأدنوية هي مفصل جوهري بين الرسم الحداثي المتأخر (من بارنيت نيومان Barnet Newman وحتى فرانك ستيلا Frank Stella على سبيل المثال) الذي مثّل دلالة مرجعية أساسية لجود وفلاڤين ونظرائهما، والفن ما بعد الحداثي الذي سعى لتجاوز الوسائط التقليدية باستخدام موادّ، وأساليب ومواقع مختلفة، ويقع في القلب من هذا المفصل التموضع المبدئي للموضوع الأدنوي في مواجهة رواسب الخداعية في الرسم الحداثي المتأخر[2]. من موقعها المضاد خطابيًا لتلك الخداعية، هل يمكن للأدنوية أن تتكئ عليها، أن تكون وثيقة الصلة معها، أو حتى أن توظفها؟

في سياق تمسُّكي بالموضوعية، الذي تعمَّق من خلال الحَرفية التي وسمت الأساليب ما بعد الحداثية مثل طريقة المعالجة، الجسد، وفن الموقع المُحدد، لست معنيًّا بكيفية الاحتفاظ بالخداعية في كنف الأدنوية، أو حتى توسُّعها من خلالها (لنفكر بالسطوح الخارجية العاكسة، وأعماق الانكسارات الضوئية في بعض الصناديق التي صممها جود، أو في الألوان البراقة والضوء الغامر في كل أعمال فلاڤين الضوئية)، أو -فضلًا على ذلك- كيفية تحرر الخداعية في التأثيرات البصرية لفن «الضوء والمكان» الذي تطور مع الأدنوية وبعدها (لنفكر في مكعبات الزجاج العاكس التي صممها لاري بيل Larry Bell، وأقراص الضوء ذات الهالة التي صممها روبرت إيروين Robert Irwin، وأجواء الضوء المُلوَّن التي صممها جيمس توريلّ James Turrel وهكذا دواليك)[3]. إذا كان للأدنوية أن تنافس ما تبقى من الخداعية في الرسم الحداثي المتأخر، كيف لها أن تفعل هذا بكل معنى الكلمة، وكم سيطول ذلك؟ هل كانت قطيعتها مع الافتراضية التصويرية جزئيةً ومؤقّتة؛ مجرد أخدوعة تاريخية على درب بلوغ الانتصار المستجد للافتراضي (في التصويرية الرقمية للصورة الحديثة مثلًا، أو في الصورة المُسقَطة لتجهيزات الڤيديو الحديثة)، مع الإشارة إلى أن هذا الانتصار بالكاد يقتصر على الفن (إذ رأينا أنه ساد في التصميم المعماري أيضًا)؟ تدفعني هذه الاحتمالية إلى التساؤل فيما إذا كانت مآلات الأدنوية، حتى وإن كانت مفصلًا جوهريًّا في العرف المتبع في القرن العشرين، ليست **كارثية**؛ جزئيًّا على الأقل.

في ردّها المبكر على جود، شككت روزاليند كراوس في معايير برنامجه بالغ الدقّة. رغم أن جود يشترط أن تكون «قائمة الخصائص الفيزيائية» الوضعية هي المقاربة الملائمة لفنّه، وفق ما كتبت كراوس عام 1966، فإنَّ أعماله المفردة «تصرّ على صلاحيّة تعريف كهذا وتتنصل منه في آنٍ معًا»، والأكثر أهمية، «حتى وإن بدا أن فنّه التجسيمي (المقصود هنا أي



روبرت إيروين، عمل بدون عنوان، 1967.
معدن مطلي مع تركيب أسطوانة معدنية. 24½ × 54 بوصة.

عمل فني غير الرسم. م) يحظر التلميح والخداع»، ينطوي مظهره على الاثنين معًا في أغلب الأحيان[4]. في مثال دالّ على ما سبق، عرضت كراوس عملًا لجود عام 1965، وهو قضيب ألومنيوم طويل مفرد، يتخذ وضعية أفقية، ومُقطّع بفواصل متدرجة من قطع ألومنيوم قصيرة مطلية باللون

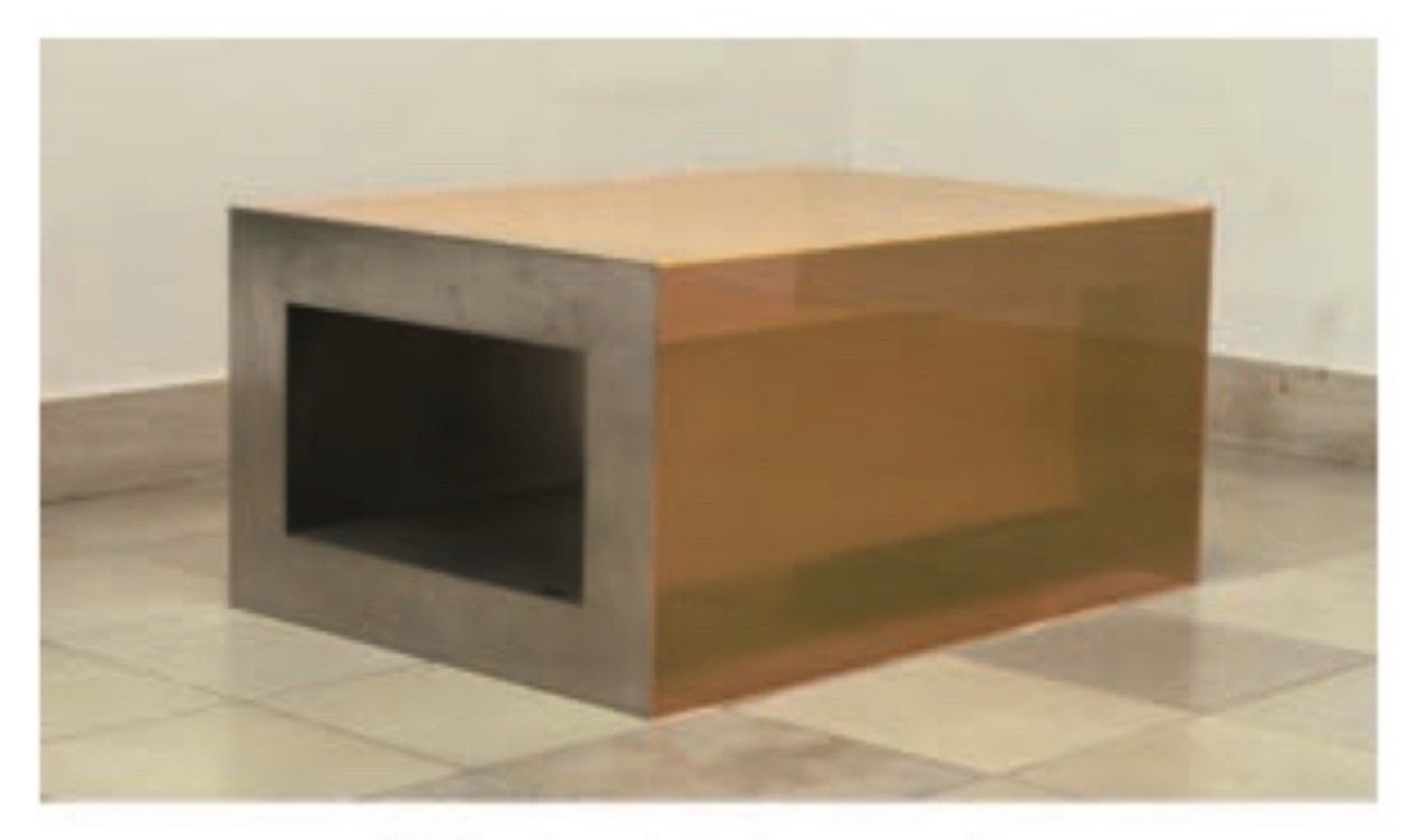
البنفسجي (مختلفة الأشكال). في المرحلة الأولى، وبينما نمشي على امتداد هذه القطعة، تُظهر هذه الأخيرة مشهدًا عاديًا وتقاصرًا مسبقًا*، عندئذ، وحين تظهر الفواصل الملونة كأشكال مضيئة مقابل القاعدة الصلبة لقضيب الألومنيوم، نلاحظ، إذا نظرنا من أحد طرفي القطعة، أن القضيب الطويل أجوف ومدعّم بقضبان قصيرة. هنا، كما في أعمال أخرى، يجترح جود تلميحًا وخداعًا إذا أمعنّا النظر فيما نراه.

حسب كراوس، طوّر جود هذا الإبهام نقلًا عن منحوتات كوبي** *Cubi* الحديثة التي صممها ديفيد سميث David Smith، التي تعتمد على هيكل من إطار تصويري: «تقرن هذه الأعمال بين إحساس بصري محض بالانفتاح (المشهد من خلال الإطار)، موضوع العمل كما هو مفترض، وإحساس متزايد بملموسية الإطار ومادّته.

بهذه الطريقة، يطوي سميث التعبير الخداعي في ثنايا فضاء تصويري من الرسم، وقد استخدم هذا التكتيك لتحقيق ميزة نحتية جليّة الحضور»[5]. في هذا السياق، يُرى الافتراضي كوسيلة لإظهار مميزات المُحدَّد حيث يتكشف الخداعي عن الحقيقي، ولهذا صلة بأعمال جود أيضًا. اللافت رغم ذلك هو استمرار البعد الخداعي في أعماله، ومما يمكن إضافته في هذا السياق الألوان الشفيفة في بعض قطع البلاستيك الصلب الشفاف التي صممها، الانعكاس الآسر للنظر في بعض السطوح المعدنية، والأعماق الظليلة في بعض مجسماته المرصوصة[6]. رغم حضور المنحى الخداعي في فنه وفق الشواهد التي تقدم ذكرها، فإنّه غائب تقريبًا في الخطاب الذي يتناوله؛

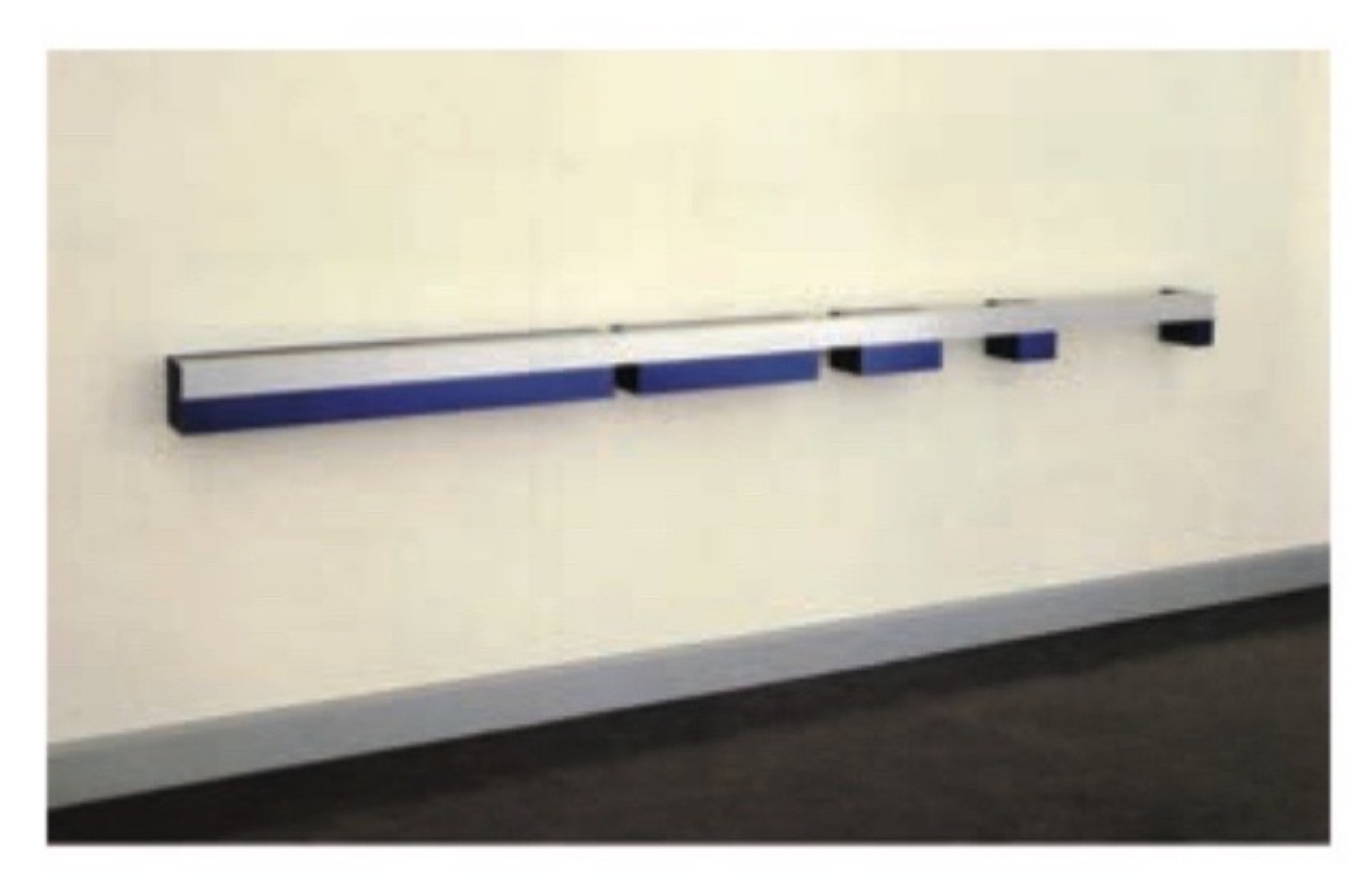
(*) Foreshortening التقاصر المسبق: تقنية تصوير مجسم معيّن بطريقة تخلق إسقاطًا خادعًا أو تمددًا في المكان. (المترجم)

(**) Cubi Sclupture: منحوتات من الفولاذ بنيت من مكعبات، ومواد صلبة وأسطوانات ذات نهايات كروية أو مسطحة، وهي أحد مشاريع سميث الذي سعى إلى ابتكار صور تعبيرية أكثر بساطة وتجريدًا.(المترجم)



دونالد جود، عمل بدون عنوان، 1969.
فولاذ وبلاستيك شفاف صلب. 33 × 68 × 48 بوصة.

Pinakothek der Moderne, Bayerische Staatsgemaeldesammlungen, Munich. © 2010 Robert Irwin / Artists Rights Society (ARS), New York.



دونالد جود، عمل بدون عنوان، 1979.
ألومنيوم مؤكسد صافٍ وألونيوم مؤكسد أزرق. 12 × 200 × 12 بوصة.



ديفيد سميث، *Cubi XXVII*، 1965. **فولاذ.** 111⅜ × 87¾ × 34 **بوصة.**
Art © Estate of David Smith/Licensed by VAGA, New York. Photo © David Heald.

خطاب جود نفسه بشكل خاص. يصرح جود دون مواربة في ’موضوعات محددة Specific Objects‘: «ثلاثة أبعاد تشكل فضاءً حقيقيًّا. وهذا يخلصنا من معضلة الخداعية...»[7].

كان جود مبغضًا للخداعية لأنها تمثل الأعراف المُستنفَذة للرسم التقليدي من وجهة نظره[8]. في الحقيقة، كان مبغضًا لها إلى درجة أنه أقصاها

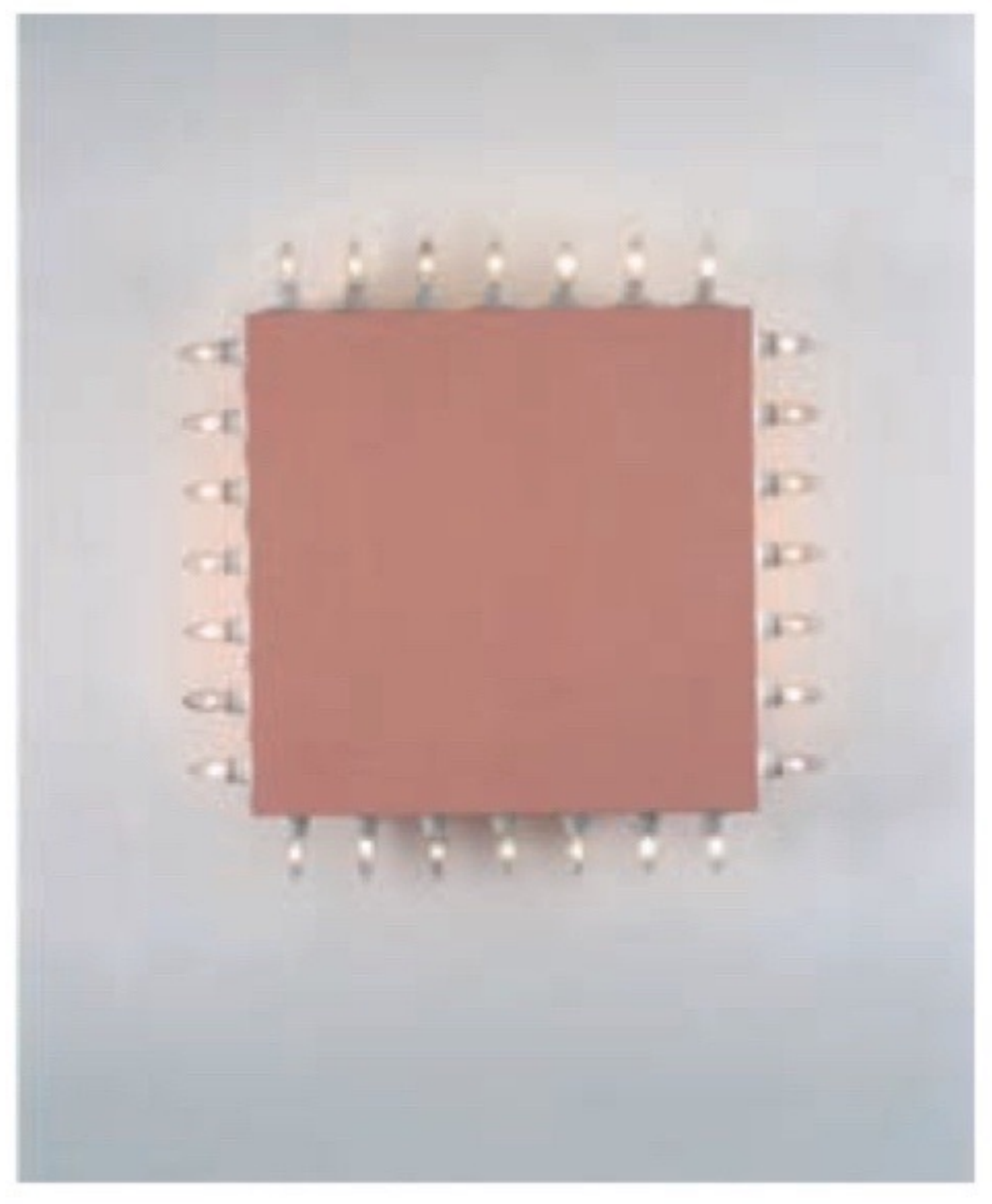


دونالد جود، عمل بدون عنوان، 1969.
حديد مُجلفَن وبلاستيك صلب شفاف. 120 × 27⅛ × 24 بوصة في المجمل.
الصورة: Albright-Knox Art Gallery / Art Resource, NY.

عن فنّه، لكن بدرجة أقل عن أعمال فلافين، وعليه؛ أبطل حضورها المتواصل فيه. ذكر جود في أحد تصريحاته حول «أيقونات» فلافين: «إنها لا تتضمن فضاءً خداعيًا»، متحدثًا عن هياكل هندسية من الألوان الجامدة وضعت على أرضيات من الخشب المضغوط مع أضواء إلكترونية

و/أو فلوريّة تكون مرتبطة بالسطوح أو الحوافّ، واصفًا إيّاها بـ«المثلّمَة/ معدومة القوام» (وهذا إطراء كبير له). على أيّ حال، لطّف جود تقييمه نوعًا ما مع أضواء فلاڤين الفلوريّة التي تلت: «أريد مجسمًا، خاصًّا ومحددًا. أعتقد أن فلاڤين يريد... ظاهرةً بعينها». كذا كتب عام 1969[9]. لم يلتزم فلاڤين مطلقًا «بالموضوعات المُحددة» (فهو نادرًا ما وضع أضواءه بصورة مستوية على الأرضية على سبيل المثال، كما أن أعماله الأولى لم تلامسها على الإطلاق)، فضلًا على تشكّكه الدائم بمصطلح «الأدنوية». مع ذلك، احتفى الفنانان كلاهما بالمراوغة بين «الموضوع» و«الظاهرة»: الدعامة المادية والتأثير الخداعي: قلَبَ جود في تقييمه التذبذب الذي **ينطوي عليه** كل أسلوب إلى تضاد بين الاثنين[10]. رغم ما قيل آنفًا، يبدو التذبذب أكثر كثافةً لدى فلاڤين؛ إذ إنَّ جوهر معايشتنا لأعماله الضوئية الفلورية يتمثل في انتباهنا الذي يرتحل بسرعة بين التركيبات المعدنية، الزجاج الشفاف، الغاز اللماع، تمدد الوهج اللوني، والبعثرة المكانية للضوء، وقد أدرك هذا الجانب بنفسه حيث قال: «إن المصطلح المركب الموضوع-الصورة image-object هو أفضل ما يوصف به استخدامي للوساطة» (91)[11].

وصف فلاڤين هذا التذبذب فيما مضى باعتباره «إشكالًا»: «بدا الأنبوب المشعّ والظل الذي يلقيه وعاؤه الداعم إشكاليًّا كفاية بما يحول دون النظر إليهما ككلّ واحد»(87)[12]. من ذلك أفهم أنه يرمي إلى نقطتينِ اثنتيْنِ هنا: قد «يقبض» الوعاء وظلّه على الشعاع الصادر عن الأنبوب، بمعنى أنه يؤرّضه ماديًّا (تأريضًا يضاد التركيبات الخاصة بإيروين وتوريل حيث تُحجب الأداة الداعمة بتأثير الضوء)، عدا عن أن التضارب بين الجسم المادي والضوء اللامادي ربما «يعيق» المشاهدين، أو «يأسرهم» بمعنى آخر. بالمحصلة، «يُشكِّل» الضوء على الموضوع وبالعكس، بمعنى أننا نعجز عن تحديد أيّهما هو الموضوع الرئيس في المشهد. من هذه الزاوية، يُعتبر فلاڤين إشكاليًّا أكثر



دان فلافين: *icon V (Coran's Broadway Flesh)*, 1962.
زيت على جبس تصويري على خشب مضغوط، وعاء من البورسلين، سلسلة السحب، ومصابيح ساطعة. 41⅝ × 41⅝ بوصة
© 2010 Stephen Flavin/Artists Rights Society (ARS), New York; courtesy of David Zwirner, New York.

مما هو حَرفيًا، أو بالأحرى، إنه يجد في التقيّد الحرفي إبهامًا «يأسر» العمل والمشاهد معًا في ظرف يجمع بين جملة متناقضات. ذلك يخالف مبدأ ستيلا الأساسي، فما تراه ليس بالضبط ما تراه عند فلاڤين، حيث يتغير فهمنا لأجزاء العمل تبعًا لموقعنا، وغالبًا ما نرى ألوانًا مكمِّلة ليست حقيقية على الإطلاق، كما أننا نعجز عن تحديد موقع الضوء بدقة عالية (وصف فلاڤين



دان فلافين: the diagonal of may 25, 1963 (to Constantin Brancusi), 1963.
ضوء فلوري أصفر بطول 8 أقدام. الصورة: Billy Jim
© 2010 Stephen Flavin/Artists Rights Society (ARS), New York; courtesy of David Zwirner, New York.

ذلك بأنه صهرّ لـ «أعلى، أسفل، مقابل» في بوتقة واحدة [88]). هذا المنحى المُحير يدفع للقول إنَّ التضاد بين الخداعية واللاخداعية في عمله ليس «ديالكيتيكيًا»؛ إذ تشير صفة «ديالكتيكي» إلى منطق تطوري بعيد كل البعد عن فلافين، وإلى هدفٍ مُحتمل يعمل أسلوبه الإشكالي على تقويضه[13].

بالنسبة لفلافين، كان الصراع مع الخداعية في الأساس كفاحًا في سبيل تقييد «المصباح كصورة في وضعية توازن مع [المصباح] كموضوع»(87). ثمة صورة من هذا التناقض سبقت أعماله على الأضواء الفلورية، وقد



دان فلافين، عمل بدون عنوان،
.(*to the "innovator" of Wheeling Peachblow*), 1966-68
أضواء فلورية وردية وصفراء بطول 8 أقدام. الصورة: Billy Jim.

عمل على هذا الأساس منذ تحوّله، أواخر الخمسينيات، عن الألوان المائية والرسومات المنمّقة إلى العمل على علب الصفيح المهشمة والأدوات الموضوعة على أرضيات من الخشب المضغوط التي لا يخفى أثر الفرشاة عليها وهذا ما أسماه فلافين، في ارتجال نمطي متأثر بالسجع الجويسي (نسبة للشاعر الإيرلندي جيمس جويس) «رسمًا بسيطًا ماديًا حقيقيًّا لِلَدانةٍ مُتماسكةٍ» (86). المزج بين الرسم التجريدي والموضوعات غير الفنية في هذه

الأعمال المبكرة يدلل على بروزتياريْنِ نشطيْنِ في الفن المتقدم آنذاك: فعلى شاكلة أقرانه، كان فلاڤين متأثرًا بشدّة بنيومان، الذي أصبح صديقه لاحقًا (كان الأدنويون أوّلَ من نادى بنيومان كمعلّمٍ)، كما لم يتمكن فلاڤين من اجتناب تأثير روبرت راوشينبيرغ Robert Rauschenberg وجاسپر جونس Jasper Jons اللذين عُرض إرثهما في معرض «The Art of Assemblage» عام 1961، الذي أقيم في متحف الفن الحديث حيث كان فلاڤين يعمل حارسًا. تحت رعاية ويليام سايتز William Seitz، تضمن هذا العرض تشكيلة ضخمة من الأعمال –ملصقات تكعيبية ومستقبلية، مجسمات دادائية، أعمالًا سوريالية متأخرة وفنًا بهيميًّا- فُهِم مُعظمُها من زاوية التطبيق المعاصر للنيو دادائية والواقعية الجديدة في الأعمال التركيبية. لعل نيومان أو جونس (اللذين فضلهما فلاڤين على راوشينبيرغ) من دفعه إلى إقحام الفضاء التصويري في الفضاء الحقيقي، لكن في العموم، أغراه «انهيار النزعة الطليعية» باتخاذ هذه الخطوة. (192)

هنالك حافز رئيس لتلك الخطوة غاب عن معرض سايتزوعن أي موقع آخر في نيويورك عام 1962: بنائية فلاديمير تاتلين وألسكندر رودشينكو. وقرَت هذه السابقة في ذهن فلاڤين عن طريق كتاب نُشر عام 1962: التجربة العظمى: الفن الروسي 1863-1922 The Great Experiment: Russian Art لمؤرخة الفنون الإنجليزية كاميلا غراي Camilla Gray (اهتم كارل أندريه Carl Andre وسول لي ويت Sol LeWitt بهذا الكتاب ولفتا نظر فلاڤين إليه). من بين الصور الأخرى في الطليعية الروسية، سلطت غراي الضوء على جزء من مسيرة تاتلين بدءًا من الرسومات شبه التكعيبية، من خلال أعمال بيكاسو، وحتى نقوشه النافرة الأولى مثل *Bottle*(1913)، ورُكنه التجريدي والنقوش النافرة المعاكسة إضافة إلى النموذج الشهير الذي صممه ل Monument to the Third International (1919-20).

بعد ثلاث سنوات، عام 1965، فكّر فلاڤين بهذا المشروع البنائي كمرتكز جديد «لمراميه» الخاصة:

> تكرست هذه الزخرفة الدراميّة في التعاليم المبكرة لثورة البلاستيك التي هيمنت على الفن الروسي قبل أربعين عامًا فقط. أستمتع بمحاولة البناء انطلاقًا من تلك التجربة «المنقوصة» وفق ما أراه مناسبًا. Monument 7 بضوئه الفلوري الأبيض والهادئ يحيي ذكرى فلاديمير تاتلين، الثوري العظيم الذي حلم بالفن كعِلم. إنه الفن الصامد كمنظومة طامحة تنبض بالحيوية بدلًا من الطائرة الشراعية الأخيرة التي صممها والتي لم تغادر الأرض مطلقًا.(84)

هذا البيان موحٍ من عدة جوانب. وفق الأحكام النيو- طليعية إلى حدٍّ ما، يرى فلاڤين أن مقترحه (رغم أن هذا المفهوم لم يكن ساريًا على هذا النحو) هو استعادةٌ في مرحلة ما بعد الحرب للمشروع الطليعي الذي «لم يكتمل» في مرحلة ما قبل الحرب، وهو، في السياق نفسه، لا ينكر الفروق الهائلة في الشروط التاريخية[14]. كان مشروع تاتلين جزءًا من التحول الثوري في الفن والمجتمع على السواء، واحتفى بنظام سياسي جديد، بينما يمثل مقترح فلاڤين، بسبب «الزخرفة الدراماتيكية»، طموحًا أكثر تواضعًا بكثير، فهو لا يبدي تقديرًا لمجتمع كامل آخذٍ في التكوّن، بل لفنان فاشل نكصَ إلى الرؤية الرومانسية للطائرة الشراعية الموجَّهة بشريًا Letatlin (1929-31). ترتبط هذه الاستعادة إذن بتراجع في البرنامج البنائي، وعلى غرار الطائرة الشراعية، تبقى أضواؤه الفلورية في مرحلة تحول بين الأستطيقي والنفعي؛ بين الحقيقي والافتراضي.

هذا الجمع بين النقيضين الخداعي والحقيقي يضرب جذوره عميقًا في الفن الحداثي، ما يدلّ ربما على تناقض قديم بين المثالية والمادية في الثقافة

الحديثة ككل[15]. يتبدى التناقض جليًّا، على سبيل المثال، لدى كوستانتين برانكوشي الذي مثّل، إلى جانب الرّوس، سابقة دالّة بالنسبة للأدنويين (أهدى فلاڤين إنجازه الكبير *the diagonal of may 25,*1963 إلى الفنان الروماني 'المقصود برانكوشي')، كما يتبدى أيضًا في أعمال أحد السباقين الآخرين جاكسون پولوك Jackson Pollock، خاصة في رسومات اللون المسكوب التي تمزج بشكل صارخ بين الاستيعاب الإبصاري للخط واللون وماديّة الرسم واللوحة القماشية (الكانڤا). لا شك أن بعض الفنانين، مثل موريس لويس Morris Louis توسّع في الشرط الإبصاري، بينما طوّر آخرون أمثال ألان كاپرو Allan Kaprow الشرط المادي، في حين حاول آخرون أمثال فلاڤين الجمع بين الأمرين معًا[16]. التناقض بين الخداعي والحقيقي راسخ أيضًا في نموذجين من الموضوعات يربطهما فلاڤين بأعماله الفنية: «الأيقونة» و«الوثن». لا يمكن القول إنَّ اهتمامه بهذين النموذجين أمرٌ مستجد تمامًا –افتُتن البعض مثل تاتلين ومالفيتش بالأيقونات الروسية، وافتُتن بيكاسو وماتيس بالأوثان الإفريقية- لكنَّ فلاڤين يعدّلهما بطرق مختلفة. فهو يستخدم الشرط الأول كمبدأ لرسوماته المبكرة المرفقة بأضواء: «اضطررت أن أبدأ من البنية الخام، الخالية من الملامح، ذات الواجهة المربعة مع ضوء إلكتروني واضح ومن شأن ذلك أن يصبح معياري الخاص رغم رمزيته المتغيرة، وأعني «الأيقونة» (87). طبق فلاڤين الشرط الثاني بدرجة أقل على أضوائه الفلورية، التي أسماها، فيما يبدو تضادًّا بيّنًا، «أوثانًا تكنولوجيّةً حديثة» (87).

في كتابها عن الطليعية الروسية، تسلط غراي الضوء، إضافة إلى نقوش تاتلين النافرة، على أيقونة من أواخر القرن الخامس عشر: *Descent from the Cross*، حيث تنسبها إلى «مدرسة روسيا الشمالية». اشترى فلاڤين هذا الكتاب في 21 آب/أغسطس 1962 (سجّل تاريخ الشراء في دفتر



فلاديمير تاتلين، نموذج خشبي،

Monument to the Đird International, 1919–20.

ملاحظاته)، لكن ربما اطلع عليه في وقت سابق؛ إذ إنَّه سافر قبل أسبوعين أو ثلاثة إلى متحف الميتروپوليتان (كما ذكر في دفتر ملاحظاته يوم 9 آب/أغسطس) وعايش تجربة إدراكية خاصة أمام أيقونة روسيّة:



دان فلافين: *"monument" 7 for V. Tatlin*, 1964.

الصورة: Billy Jim

الأسبوع الفائت، في الميتروپوليتان، شاهدت أيقونة ضخمة من مدرسة نوڤغورود Novgorod. ابتسمت حين ميّزت معالمها. وإن فيها ما هو أكثر من الرسم. كان هناك إحساس ملموس باللوحة. غطاؤها الملتف إلى الخلف يحكي تاريخًا. تملك هذه الأيقونة ذلك

الحضور الساحر الجليّ، الأمر الذي حاولت استيعابه في أيقوناتي الخاصة. لكن أيقوناتي تختلف عن المسيح البيزنطي المُحتجز في مظهره الجليل؛ إنها بكماء، غامضة، وشائنة. إنها خرساء ومُبهمة بقدر ما هي عمارتنا كذلك. لا تُعلي أيقوناتي مقام المُخلّص المُبارك في الكاتدرائيات المنمّقة. إنها تكثيفات مُركّبة تُمجّد أماكن مُجدبة؛ تنتج ضوءًا محدودًا(83)[17].



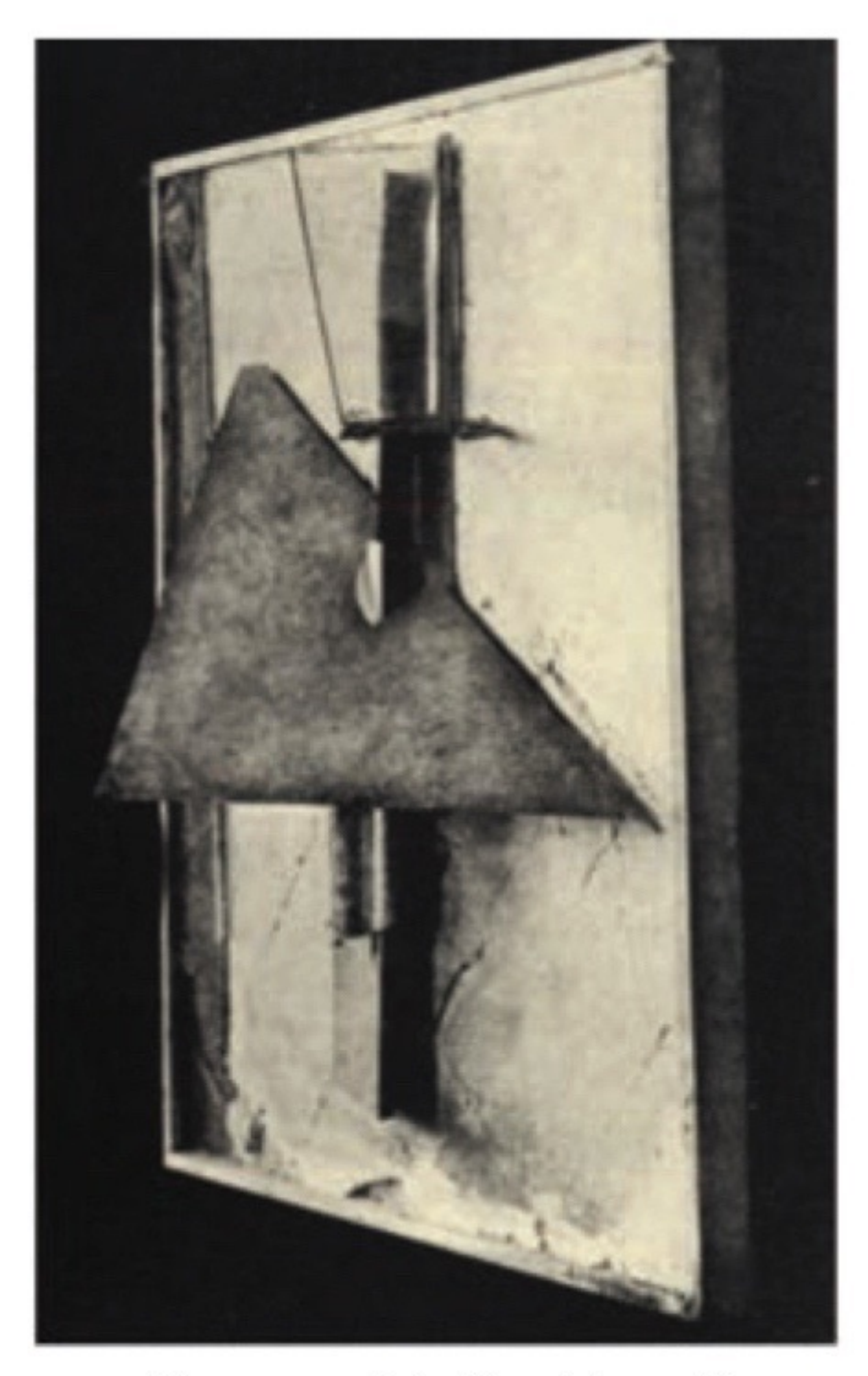
لوحة لرسام روسي (لعله من المدرسة الشمالية؟): *Christ in Glory*.
أواخر القرن الخامس عشر. تمبرا على الخشب. 42⅛ × 30⅞ بوصة.

يوحي هذا البيان الزاخر بما يحتاج فلاڤين أن «يميّزه» في هذا المنعطف. تثير الأيقونة إعجابه بـ«إحساسها الملموس» و«حضورها الساحر» بالقدر ذاته: سمتين مقيمتين منذ ولادة اللوحة حتى الوقت الراهن من خلال «غطاء مُلتفّ». تشير العبارة الأخيرة إلى فهمٍ تاريخانيٍّ، لكنه واهن في كل الأحوال، لقطعة فنية تتضح الفجوة الزمنية التي تفصلنا عنها وتُذلّل في آن واحد بسبب افتتان فلاڤين بها على على وجه التحديد. من الواضح أنه مأخوذ بالسطوة الطقوسية للأيقونة الروسية، كما كان مالڤيتش قبله، أو كما كان بيكاسو مأخوذًا بالأوثان الإفريقية[18]. يرمي فلاڤين إلى إحياء بعض من هذا السحر بما يخدم فنه حتى مع إدراكه تمامًا لاختلاف الظروف التي يعمل في ظلها: بالرغم من نشأته الكاثوليكية (كان متوقعًا فيما مضى أن يصبح فلاڤين قسًّا)، لا يعتقد «بالمخلص المبارك»، بل «بالأماكن المجدبة». لكن، في منعطف آخر، كانت ازدواجية «السحري» و«الملموس» في الأيقونة هي العامل المهم بالنسبة له. فعلى سبيل المثال، علق فلاڤين عام 1963 حول الأيقونة *Icon V (Coran's Broadway Flesh)* (1962) قائلًا: «حاولت أن أعدّل أيقونتي باستخدام سحرٍ خالٍ من التعبير. هذا هو فني» (83).

قراءة تاتلين في سياقه التاريخي الخاص ستوضح لنا هذه الصلة الحداثية مع الأيقونة. كتب الناقد والفنان اللاتفي فلاديمير ماركوف Vladimir Markov عام 1914 آخذًا في الحسبان أعمال تاتلين المبكرة مثل (Selection of Materials (1914: «لنتذكر الأيقونات. إنها مزخرفة بهالات معدنية، أغطية معدنية منسدلة على الأكتاف، أطراف موشّاة وترصيعات، والرسم نفسه مزين بالحجارة والمعادن الثمينة..إلخ. هذا كله يهدم مفهومنا المعاصر للرسم»[19]. في هذه السردية المعاصرة للأيقونة، يمثل «إحساسها الملموس» قطيعة مع أي خداع في العالم الواقعي بهدف هَديِ «الناس إلى الجمال، إلى الجمال، إلى الله» (وفق صياغة ماركوف)[20]. ينوه ماركوف إلى أن

أعمال تاتلين تحتفظ بهذه اللاخداعية لكنها تعطل زخمها بطريقة لا توجّه المشاهد ليخطو باتجاه ملكوت الله الترانسندنتالي بل باتجاه «ثقافة المواد» المتأصلة (كما سمى تاتلين نزعته البنائية). يسعى فلاڤين إلى التمسك بكلا الاتجاهين، الترانسندنتالي والمتأصل، ومع تأثره أيضًا بأيقونة نوڤغورود وأعمال تاتلين، يضع عمله في حيزوسط بينهما؛ في عالمٍ وسيط من «السحر الخالي من التعبير» يتعرف من خلالهما.

قبل سنة، عام 1913، كتب ماركوف أيضًا عن المنحوتات الإفريقية أو «الأوثان الزنجية/السوداء» (كذا كانت تسمى هذه المنحوتات آنذاك) باعتبارها نموذجًا كامنًا آخر، حسب پيكاسو، للفن الروسي الجديد، ونوّه بأنَّ هذه المجسمات الماديّة بالذات (رغم وصفه لها «كبنى معمارية ذات ربط ميكانيكي فقط») تنمّ عن «اعتقاد روحاني»[21]. يدرك ماركوف هنا وجود ازدواجية بين الفيزيقي والميتافيزيقي شكّلت لوقت طويل قوام الخطاب المتعلق بالوثن؛ وهي التسمية التي اعتمدها التجار الأوروبيون الحديثون في البداية (البرتغاليون أولًا ثم الهولنديون) للمجسمات موضوع العبادة في غرب إفريقيا: من وجهة نظر كهنته (وفق اعتقاد الأوروبيين) الوثن هو إله، وليس تمثيلًا لأحد الآلهة؛ إذ تكمن الألوهة في الشيء[22]. عندما يشير فلاڤين إلى الإضاءات الفلورية التي صممها «كأوثان»، تتضح تمامًا ثنائية «الملموس» و«السحري» هذه. يحتجز فلاڤين ثنائيات أخرى في قبضة التضادّ أيضًا مثل النفعي والأستطيقي، ومما قاله مرّة: «يمكنني استغلال الإضاءة بطريقة مفيدة تمامًا، وأحقق من ثمَّ ما أعتبرهُ فنًّا»[23]. في بداية العقد الستيني، وُضعت الأضواء الفلورية التي يمكن شراؤها من أي متجر للمعدات في أماكن عادية تتصل بالحياة اليومية (ولم تزل كذلك حتى يومنا هذا): المصانع، المكاتب، مطاعم الوجبات السريعة، الأنفاق، ومحطات القطار(أقام فلاڤين بين عامي 1976-77 صفًّا من الأضواء على ثلاثة أرصفة



فلاديمير تاتلين، (العمل لم يعد موجودًا)،
Selection of Materials, 1914.
المواد: حديد،زجاج، جصّ، أسفلت.

في المحطة المركزية الكبرى، حيث بقيت هناك على مدى عقد، لكن معظم المارّة لم ينظروا إليها كعمل فني). استخدمت هذه الأضواء لهدف تجاري بالطبع، وفي هذه الحالة تظهر الألوان الطبيعية مُبهرجة غالبًا، بل يمكن

أن تبدو مبتذلة في واقع الأمر، لكنَّ فلاڤين لم يخجل من هذا التلازم (مع الجانب التجاري) حيث ذكر أن الأضواء الفلورية قد تذكّر بـ«مطعم صينيّ في بروكلين»[24]. تُلمح أيقوناته البرّاقة أحيانًا إلى موقع للتخييم (بأصبغته اللونية اللحميّة [الأشبه باللحم البشري] وأضوائه الخاطفة للبصر، حمل مشروع *Coran's Broadway Flesh* هذا الاسم تكريمًا «لشاب إنجليزي مثليّ أُغرم بمدينة نيويورك» [83]).

تمسّك فلاڤين بالقول إنّه «لا مكان للوجدِ الروحاني في زمن سمعة پيپسي المُلطّخة* (واحدة من عباراته الحاذقة الأخرى) والأنابيب الفلورية التي صممتها 'لا تنطفئ' مطلقًا في أثناء مناجاتها للإله» (94). يتفق ميل بوشنر Mel Bochner مع هذا التقييم فيما كتبه خريفَ عام 1966: «أيُّ محاولة لعرض موضوعات ذات طبيعة ترانسندنتالية محكومة بالإخفاق لأنَّ وجودها آنيّ وحسب»[25]. من جانب آخر، يمكن أن تبدو الأضواء جليلة المظهر تخلق وجدًا روحيًا، وقد استخدم فلاڤين المصطلح الأخير بحرفيته لناحية النشوة شبه-الدينية (مُجاورة النفس، الانتزاع من النفس، السموّ). في هذا إشكال آخر متعلق بتلازمات مختلفة جمعت قسرًا في قالب واحد كي «تعرقل» المشاهد: استحضار محطات القطار من جهة، والفضاءات الترنسندنتالية من جهة أخرى (لم يكن معلومًا حتى عام 1997، بعد عام من رحيله، أن فلاڤين صمم أضواءً لإحدى كنائس ميلانو)[26].

انشغل فلاڤين أيضًا بجملة متناقضات أخرى: المادي واللامادي، الآنيّ والبينيّ، وتلك متناقضات لا تخفى في كل مناحي الفن المتقدم خلال الستينيات، ويبدو أنه يفضل كلًّا من طرفي التناقض في معظم الأحيان. من

(*) Pepsi denigration: تقرير نشر على موقع Popular Inforrmation حول قيام شركة پيپسي بتمرير الأموال نقدًا إلى الجمهوريين الذي دعموا حظر الإجهاض في ولاية تكساس، ما دعا إلى المناداة بمقاطعتها. (المترجم)



دان فلافين، عمل بدون عنوان، 1976-77
أضواء فلورية بيضاء على المسارات 18-39، 19-41،40-42، المحطة المركزية الكبرى، نيويورك.

ناحية، زعم فلاڤين أن «الأنبوب الفلوري الماديّ لا يذوي أو يختفي مطلقًا عند دخوله المجال المادي لضوئه الخاص» (91)، ويقرّ من ناحية أخرى أن «تألق» الضوء قد يغيّب وجوده المحسوس ما يؤدي إلى غياب الرؤية تقريبًا»(91). يرغب فلاڤين مجددًا في أن يولّف قسرًا بين تأثيرات مختلفة: «انتبه إلى الضوء وستُذهل؛ لا سيّما وأنك ستعجز عن إدراك حدوده عند كل طرف. في حين أن للأنبوب طولًا مُحددًا (244 سم – 8 أقدام)، لا يملك ظلّه، الذي يلقيه الوعاء الداعم، سوى طرفين يذويان بصورة خادعة. في الواقع، لا يمكن قياس درجة هذا التضاؤل دون مقاومة المؤثرات البصرية المُتقَنة»(87). من الصعوبة رغم ذلك المحافظة على هذا التضادّ، وتظهر أعماله في كثير من الأحيان امّحاء الموقع أكثر مما تظهر خصوصيته، مع

وجود ضوء ينزع سطوعه الطابع المادي عن الدعامة والمكان معًا ويجعلهما «غير مرئيين تقريبًا». أقرّ فلافين في حديثه عن أحد أعماله *pink out of a corner (to Jasper Jphns)* أن «ضوءًا فلوريًّا بطول ثمانية أقدام، محشورًا في زاوية عمودية، يمكنه أن يزيل الهيكل المُحدد» (87).

يقودني هذا التأثير إلى ما أكدته أساسًا: على يد فلافين، غدا القول بمناوءة الأدنوية الواضحة للخداعية مجرد تلفيق، وتحوّل إلى ميدان موسع للخداعية، أو على نحو أكثر دقة، أضحى هذا التلفيق بفضل فلافين أمرًا متاحًا، بل مرغوب من قبل بعض الفنانين[27]. يتجاوز هذا المسار المفارق للأدنوية إذن إطار الرّسم ويبتعد عن قاعدة التمثال فيما يخص النحت لينتهي به المطاف في حقلٍ يختص بالفضاء التصويري البيّن أكثر مما يختص بالموضوعات المحددة؛ حقل لا تحدّه سوى الضوابط المعمارية للمتحف أو صالة العرض. من هذا المنظور، لا ينفي فلافين الخداعية بقدرما يقحمها في المكان؛ إنها «خداعية معكوسة» (كما أسماها دان غراهام Dan Graham)[28]. كتبت كراوس بداية عام 1969 «تمتلك تركيبات الضوء الملوَّن هذه العمقَ المتزامن والمنعة المادية اللذين يمتلكهما الفضاء الخداعي» وعليه، فهي «مرتبطة بأعراف الرسم»[29]. يندفع فلافين بصورة محمومة، أكثر من أي رسام آخر، ليمزج الألوان في عيوننا، وبجرأة تفوق أيًّا من مزاولي الفن في كُليةٍ أو مجموعة، يتعامل مع الفضاء الحقيقي كعنصر في تركيبة ثلاثية الأبعاد. في مراحل عمله تلك لا يشتبك الحقيقي مع الخداعي بقدرما يغيب في ثناياه، ويمكن القول إنَّ فلافين قد حضّ ليس فقط على التجريد المطلق للتصويري (كان ذلك قد تحقق سلفًا على يد پولوك وآخرين) وإنما على تَذريته atomization الصريحة فوق ذلك[30]. إذا لم تكن الأدنوية «رسمًا ولا نحتًا» بحسب جود، فإنها أصبحت رسمًا ونحتًا على يد فلافين، إذ تغير كلاهما في هذه السيرورة، فزُج الرسم في البصري والنحت في المكانيّ[31]. من شأن ذلك

أن يغير الفهم الشائع للأدنوية بصورة جذرية، لأنها، في حال اعتُبرت كذلك، ستكون إيذانًا بحدوث نقلة من الخداع إلى المكان، وبإعادة تصميم المكان كخداع. رغم أن فلاڤين حددّ هذا النهج، فإنّه لم يمتثل له دومًا[32].

كتب فلاڤين عام 1966: «كما قلت على مدى سنوات. أعتقد أن الفن يتخلّى عن طلاسمه المجيدة لصالح ذائقة عامة تتحرق إلى الزخرفة الواضحة. الترميز يتضاءل ويصبح مهلهلًا. إننا ننحدر بشدة نحو اللافنّ: إحساس مشترك بزخرفة محايدة في أثرها السيكولوجي، ومتعة لا طعم لها في رؤية ما هو مألوف للجميع»(89). قد يكون فلاڤين غريب الأطوار، لكنه يتقيد هنا بالتوجهات الرئيسة في الأسلوب النيو–طليعي: نحو مناوءة الرمزية ومناوءة أصالة العمل الفني* anti-auratic؛ الحياد والخمول، باختصار، نحو انعدام الفن تمامًا. كما رأينا فيما تقدم، لا يرغب فلاڤين بالتخلص من «الطلاسم المجيدة» دفعةً واحدةً، فضلًا على أنه لا يعتبر «الزخرفة» هزيلةً كما اعتبرها معظم الفنانين التجريديين بدءًا من كاندنسكي Kandinsky، موندريان Mondrian، وآخرين إبان العقدين الأول والثاني من القرن العشرين، والرسامين الغرينبيرغيين أمثال موريس لويس وكينيث نولاند خلال العقدين الخامس والسادس. إن تقييم الزخرفة سلبًا ممكن فقط في حال التزم التجريد تمامًا بخصوصية الوساطة و/أو باستقلاليةٍ أستطيقية ولكن هذا لم يكن حال فلاڤين. في حديث له عن أيقوناته يقول: «أحيانًا، قد تبدو كقوالب من المصابيح تذوب معالمها في كلٍّ واحد»، وفي حديثه عن أضوائه الفلورية يقول: «الأضواء مُدمجَة في الحيز المحيط بها» (82، 89).

(*) Aura: طرح والتر بنجامين هذه التسمية في كتابه «العمل الفني في عصر إعادة الإنتاج الآلية» في معرض نقاشه لمظهر العمل الفني بمصداقية كاملة. وعليه: تعني aura التجربة التي تختبرها الذات مع موضوع فني لا يمكن إعادة إنتاجه صناعيًا، ولا تكمن ال aura إلا في العمل الفني الأصيل وفق رأيه، فهي تميّز المشاهد عن العمل الفني، وتفصل بينهما وهو ما يعد من الأركان الأساسية في التجربة الأستطيقية. (المترجم)



دان فلافين: *pink out of a corner (to Jasper Johns)*, 1963.
ضوء فلوري وردي بطول 8 أقدام. الصورة: Billy Jim

بالنسبة لفلاڤين، يتأرجح الفن «كزخرفة» بين إمكانية الاستخدام وعدمها، وبين العمل المتميزوالكيان المعماري أيضًا.

هذا أحد الأسباب وراء رفض فلاڤين لأي صلة تربطه «بمصطلح 'البيئة'»: «يبدو لي أنه يستتبع الاهتمام بالشروط المعيشية مع المطالبة

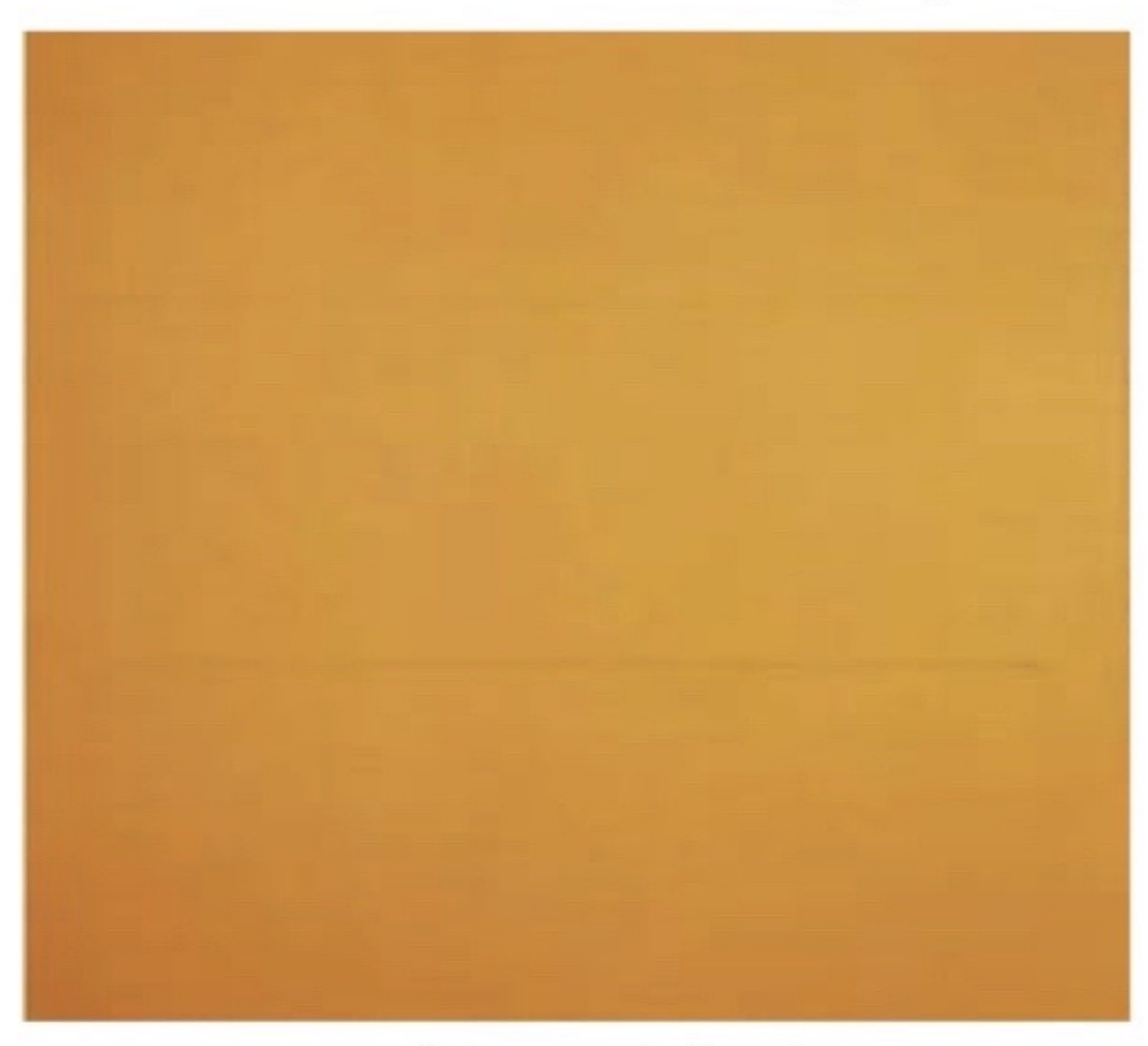
ربما بإقامة مريحة. هذا الاستخدام من شأنه أن يمنع الإحساس بخداع بصري مباشر وملتبس» (95). رغم انتقاله إلى الفضاء الفعلي، أراد فلاڤين المحافظة على التكثيف الواضح؛ الحاضريّة اللافتة للنظر في الرسم الحداثي المتأخر: «هدفي هو الاستيعاب السريع؛ السرعة تحكم المكان. أعتقد أن للمرء أن يحظى بلحظات فارقة في هذا الفضاء الضوئي الخاص» (95). بطرق محمودة ومذمومة معًا، يطرح في سياق تصوره للفن كزخرفة تأثيراتٍ بصرية خاصة بالرسم الحداثي المتأخر من عينة ما قدمه جولس أوليتسكي Jules Olitski على سبيل المثال، أو لاري پونز Larry Poons في عمله على المنهج المكانيّ للضوء الملون، إضافة إلى المسارات التي انتهجها إيروين، توريل، وآخرون: «انتبه إلى الضوء، وستُذهل»[33].

من المؤكد أن فلاڤين يحقق هذه الحاضريّة من خلال تألق أضوائه، ومن خلال هيكلية ترتيباته. وفق الطراز المعتمد في تلك المرحلة، ربط «نظام» العناصر المنتظمة الخاصة به باللغة، وفي تضادّ بيّن مع جزء كبير من الفن الأدنوي أصرّ على أن «نظامه» ليس استمراريًّا في واقع الأمر: «وكأن نظامي مرادف لهيئته الماضية، الحاضرة، والمستقبلية» (90). إنه لادّعاء قوي، لكنه مؤكد غالبًا: رغم أن إدراكنا لضوء فلاڤين الفلوري يتغير مع الوقت (حين نمشي حوله، حين تتألق ألوانه إزاء بعضها بعضًا وهكذا)، يبدو الإدراك حاضرًا فجأةً، وبحسب ترتيب المكونات، يمكن أن يُفهم كل عمل كمُكوّن متضمن في بقية الأعمال أيضًا. اعتمد فلاڤين مصطلحين لهذا النمط من الظهور وهما «الإشهار» و«البوح»، ويستدعي الأخير نوعًا من «التجلي» شبه الديني (ما يحتل أهمية لدى عامة الناس). إذن، يقع تكثيف الحاضريّة هذا على النقيض من الإشكالات التي تعتري فنه كما أشرنا مسبقًا، فحيث يكون التكثيف «مُذهلًا»، يبقينا الإشكال في حالة ترقب، يفقدنا التوازن بينما ننظر، نفكر، ونتحرك.

فضلًا على تشكّكه بالفن «البيئي»، احتقر فلافين الفن «التكنولوجي» الذي استبعده عام 1967 (في أوج ظهور مشاريع مثل «Expirements in Art and Technology»)، لتوفّره على قدر كبير من «الطقوس المسرحية المفتعَلة، وانتهاك الإحساس على نحو عشوائي غير منضبط» (93). وقد وجه نقدًا قاسيًا بخاصة إلى «التبجيل شبه التوثيني للمخرجات التكنولوجية [المُقدَّمة] كفن بحد ذاته» (93)[34]. بيد أن هناك بعدًا تكنولوجيًا في أعماله التي يدرجها في خانة الوثن، حيث كتب عام 1964: «غدا المصباح الشائع وثنًا صناعيًا شائعًا، كأنه قابل للاستنساخ إلى الأبد لكنه أصبح غير مألوف الآن على نحو مثير للاستغراب» (83).

تجاريّ أكثر مما هو دينيّ، هذا الوثن المُستَحضَر هو الوثن السلعة، الذي نخلع عليه، حسب الرؤية الماركسية، ثوب سلطةٍ لا يملكها لأننا، نحن المعزولين عن عملية إنتاجه، لا نفهم آليات عمله. الفرق بين النموذجين اللذين ذكرهما مسبقًا هو أن الأضواء الفلورية هي «أوثان صناعية»، ورغم أنها تبدو فنًّا «غير مألوف»، تعتبر مألوفة كموضوعات، في حين أن «مخرجات» الفن التكنولوجي، ولأن سيرورة صناعتها تخفى علينا، تثمر عن «تبجيل أقرب إلى التوثين» (استخدم ماركس مصطلحات قريبة فيما كتب حول السلعة في كتابه رأس المال). بمعنى ما؛ الفارق هنا هو بين «السحر الخالي من التعبير» والسحر الأسود. ويظهر أن فلافين يرمي إلى المضي في المسارين: موضوع غير موثَّن لناحية الشفافية في الإنتاج (أحد المطامح البنائية كما رأينا لدى ريتشارد سيرّا)، وموضوع وثنيّ لناحية تأثيره السحريّ. قدّر فلافين ربما وجود أرضية مشتركة مع المشاهدين على المستويين، حيث تكون أعماله الفلورية مقروءة تارة «كمصابيح شائعة» (كما هو الحال مع المواد الواضحة تمامًا في أعمال تاتلين مثلًا)، وقابلة للاستهلاك تارة أخرى «كأوثان مستنسخة» (كما في الصور المُنتَجة بكميات ضخمة في وارهول على سبيل المثال).

ما علاقة كل هذا بكارثة الأدنوية التي ذُكرت في مُستهل حديثنا؟ وأعني هنا المصطلح بمعناه الاشتقاقي باعتبارها انحدارًا (*kata-strophe*)، بعبارة أخرى؛ إنها إعادة توجيه ملتَبسة أكثر مما هي كارثة صريحة. وأرى أن كارثة الأدنوية تلك دخلت طورًا جديدًا على يد فلاڤين، إيروين، توريل وآخرين. ليس القصد هنا إنكار التأثير القوي لهؤلاء الفنانين، إنما التنويه إلى أنهم أسهبوا في الأدنوية بطرق إشكالية، لا سيما في ضروب الفن «البيئي» و«التكنولوجي» التي كدّرت فلاڤين[35].



روبرت إروين (عمل بدون عنوان)، 1962-63.
زيت على لوحة قماشية. 83 × 84 بوصة

© Albright-Knox Art Gallery / Art Resource, NY © 2010 Robert Irwin / Artists Rights Society (ARS), New York

حتى مع انفتاح العمل الأدنوي على الفضاء المحيط، يبقى تميّزه المادي واضحًا بما فيه الكفاية. بيد أن ذلك لا ينطبق على إيروين: فحتى رسوماته الأولية ضمن هذا النسق البصري –مثل رسوماته شبه المربعة أحادية اللون التي قُسّمت بخطوط أفقية رفيعة (1962-64) والمكونة من نقاط صغيرة (1964-66)– تنحو إلى إقصاء القوام المادي لكل من السطح والدعامة. إذا أخذنا الفرق الذي طرحه جود بالحسبان، نجد أن إيروين اهتمَّ بالظاهرة أكثر من اهتمامه بالموضوع، وسرعان ما سينفصل كلاهما عن معادلة التوليف القسري في أعماله. أسوةً بتوريل، يمضي إيروين بالظاهرة إلى الجانب الآخر من الرسم والموضوع على السواء، حيث يتبعثر كلاهما في الضوء والمكان[36].

تعقّب إيروين، الذي تدرّب كرسّام، النقدَ الحداثي للمنطق التصويري الخاص بالشكل والأرضية –حسب قوله حرفيًّا: «نقد هرمية الدلالة، الإطار، والمعنى»- حتى مرحلة القطيعة مع الرسم على هذا النحو[37]. يمكن تقصي هذا المساربدءًا من رسوماته ذات الخطوط والنقط، مرورًا بالأقراص ذات الهالة المصنوعة من الألومنيوم والبلاستيك (1965-69) والأعمدة الموشورية المصنوعة من الأكريليك المصبوب (1969-70)، وحتى تركيباته المتعددة للمساحات الخارجية والداخلية على مدى العقود الأربعة الماضية. من وجهة نظر إيروين، الدافع وراء هذه النقلة هو حتمية فلسفية مفادها عدم «الخلط بين **موضوعات** الفن والذات 'الفن كذات'»[38] فوق ذلك، لم يفهم 'الفن كذات' وفق أحكام إبستيمولوجية (كما فعل بعض المفاهيميين) بل وفق أحكام فينومينولوجية (كما فعل معظم الأدنويين). يوضح إيروين: «جوهر الفكر الحديث هو أن تكون 'من الناحية الفينومينولوجية' مُشاركًا فعّالًا في العالم» وعليه فإن «الموضوع الأوحد والمحض للفن» هو «مقدرة البشر الطبيعية واللامحدودة على الرؤية، وحكم العالم أستطيقيًّا»[39].

لقد أصبح هذا هدفه: «كنت أبحث عن أول نظام للوجود»، وفي رأيه، اتخذ أسلافه المختارون – «الأرضية الفينومينولوجية لهوسيرل Husserl، الصحراء المحضة لمالفيتش، والفن كفنّ لراينهارد Reinhardt- الوجهة ذاتها[40]. في الحقيقة، يعيد إيروين هنا صياغة التجريد الحداثي كظاهرة ببساطة، وتلقي هذه الصياغة الجديدة مهمة إدراك فحوى العمل الفني على كاهل المشاهد كليًّا، المشاهد «المكلّف عمليًّا باستخلاص **المغزى الكامل** للعمل الفني **من خلال التجربة**»[41].

عام 1966، رأى فيل لايدر Phil Leider أن ثمة مخاطر في هذا المشروع (رغم دعمه له): قد يغيب الهدف من العمل الفني في خضم السعي وراء «موضوعه المحض»، وقد يؤدي نقد التصويري، للمفارقة، إلى «إعادة إدخال فضاءٍ مبهم يولّد مشاعر بعينها»[42]. هذان الاحتمالان، اللذان طوّرهما إيروين، تحققا في أعمال توريل الذي وصف فنّه كما يلي: «إنه ليس أدنويًّا كما أنه ليس عملًا مفاهيميًّا، بل هو عمل إدراكيّ». ويضيف: «فلا يوجد ’هدف‘ لأن الإدراك هو الهدف بذاته»[43]. طالبٌ في علم النفس لطالما أثارت اهتمامه نظرية الجشطلت (وخاصة تقنياتها المتعلقة بإدراك «المجال الكلي» Ganzfeld)، بدأ توريل مع «أعمال الإسقاط» (1966-69) التي تلقي ضوءًا عبر زاويةٍ في صالة العرض بطريقة يبدو فيها المكعّب متأرجحًا هناك. أتبع ذلك بـ«إنشاءات الفضاء السطحية» التي تنتج شاشات من الضوء الملوّن عبر فتحات صغيرة في جدران الصالة مدعومة بألواح مائلة مضاءةٍ شديدة التألق يستحيل تحديد موقعها تقريبًا بالنتيجة. هذه التركيبات، التي سرعان ما تغدو غامرة، لا تظهر لنا ككيانات ثابتة بقدر ما تظهر كأطياف مكانية يختلقها جهازنا العصبي وشبكية العين. بهذه الطريقة، يجنح توريل إلى قلب المسار الأدنوي لينتج فضاءات مُحددة بدقة ومشاهدين سلبيين، بالأحرى؛ غالبًا ما تتسبب البيئات التي يشكلها في تشتيت انتباهنا، حتى إنها تغمرنا بالظهورات

الطيفية التي نخلقها بأنفسنا. تحظى أستطيقا التبعثر هذه بالقبول على نطاق واسع، لكنها قد تُرى أيضًا كصيغة تجريدية مُتسامية لتشكيلات مضيئة تستخدم في العروض البينية المتاحة في غير مكان ضمن الثقافة المعاصرة، ولا تختلف استجابة معظم المشاهدين لها كثيرًا عن «تبجيلهم الأقرب إلى التوثين للمخرجات التكنولوجية» التي شكك فيها فلاقين.



روبرت إروين: *Who's Afraid of Red, Yellow & Blue,* 2006–07.
طلاء يورثين على اللاكيه/الورنيش فوق ألواح ألومنيوم خفيفة (تستخدم في صناعة الطائرات). ستة ألواح أبعادها: 16 × 22 قدمًا تقريبًا.

على شاكلة إيروين، يفهم توريل الأستطيقا بمعناها الأصلي في عصر الأنوار؛ الأستطيقا بصفتها «علم المعرفة الحسية» في مواجهة العالم الطبيعي ككل[44]. انشغلت الفينومينولوجيا أيضًا بإدراكنا لهذا العالم، كما أن الانكباب على الأستطيقا بما يتجاوز الوسائط المتاحة في الفن جدّد الاهتمام بهذه الفلسفة. وفقًا للفينومينولوجيا؛ العالم محصور بين قوسين* بطريقة ترسّخ خبرتنا الفطرية الأولى. بيد أنَّ الفضاءات التي يصممها إيروين وتوريل بهدف الوصول إلى إدراك من هذا القبيل مصطنعَة كليًا، وفي هذا السياق تغدو «المعرفة الحسية» بنيّةً بالمطلق. لا يكمن الخطر هنا في انتزاع الأستطيقا من السياق التاريخي (يبدو ذلك جوهريًا في هذا الباب) وحسب، بل في جعل الفينومينولوجي زائفًا؛ أي نستبدل بالأستطيقي والفينومينولوجي رؤىً زائفة، حيث يوجد من يدرك نيابةً عنا إن جاز التعبير[45].

يشير ذلك، مجددًا، إلى أن ارتدادًا يحدث هنا. من حيث المبدأ، هذه التركيبات مرهونة بخبرتنا، ويصرّ توريل أن الأمر «ليس خبرة مُقولَبة بقدر ما هو خلق حالة معينة يمكن أن تُتولّد الخبرة في سياقها»، وفي تخيّله لهذه التجربة يستخدم مصطلحات فينومينولوجية معبّرة: «حين تسبر غورَ المكان من خلال الرؤية، من الممكن أن 'ترى نفسك ترى'. هذه الرؤية، وهذا السبر يُشبعان المكان بالوعي»[46]. وبذلك، يزعم توريل، يصبح المكان «مثل عين»: «للمكان أسلوبٌ في النظر. يبدو كأنه يمتلك رؤية حاضرة. عندما تدخله، تجده هناك، لقد كان بانتظارك». بالنتيجة، تنقلب «الحالة» من انعكاسية «أن ترى نفسك ترى» إلى الاغتراب عن «مكانٍ يرى بطريقة أو بأخرى»[47].

(*) التقويس أو الوضع بين أقواس حسب تعريف هوسرل هي الركيزة الأساسية للفينومينولوجيا. هي كلمة يونانية تعني «التعليق أو التوقف»، ويستخدمها هوسرل بمعنى «التوقف عن الحكم وصَدّ مؤثرات العالم الخارجي»، أي إلغاء كل الافتراضات المسبقة عن الأشياء.(المترجم)

تاريخيًّا، يتعزز الاهتمام بالفينومينولوجيا حين يقع الإدراك تحت وطأة التطورات في التكنولوجيا والميديا. «لقد تمكن في المقام الأول من تجنب تلك التجربة التي تطورت فلسفته الخاصة انطلاقًا منها، أو بالأحرى، كان ذلك ردّه على ما أثارته التجربة». كذا كتب والتر بنيامين عن هنري بيرغسون Henri Bergson؛ فيلسوف **قوة الحياة** *elan vital* التي حظيت بترحيب كبير أوائل القرن العشرين (واليوم مجددًا). ويتابع: «لقد كانت تجربةً من التعمية والتغريب في عصر الصناعات واسعة النطاق. إذا تجاهلنا هذه التجربة ولم نتأثر بها، تتبيّن العين تجربةً مُتممة تتمثل في صورتها البَعدية التلقائية* فقط إن جاز التعبير»[48]. تنطبق هذه المحاججة على إدموند هوسرل Edmund Husserl الذي لا يبدو «اختزاله الفينومينولوجي (Epoche)**» مُصممًا لتقويس شروط من قبيل «التصنيع واسع النطاق»، أو على هايدغر بالطبع، والذي أصرّ على النظام البدائي للوجود مقابل «صورة العالم» التي حلت محله بفضل الحداثة (كان واضحًا في رده على الأقل). ختامًا، يرد ميرلو- بونتي، أعظم الفينومينولوجيين بعد هوسرل، بأسلوب متمم أو حتى تعويضي على الصعود الوشيك لمجتمع الإستهلاك وثقافة الميديا. هذا العالم، الذي اكتشفه فن البوب، مُعطّل في نهج بونتي الفينومينولوجي الذي اعتُبر قاعدة أساسية لبعض الأدنويين (الذين قرؤوا كتابه فينومينولوجيا الإدراك بعد ترجمته إلى الإنجليزية عام 1962). نتيجة تأثرهما بهوسرل وميرلو- بونتي، «يقوّس» إيروين وتوريل هذا العالم البيني أيضًا، لكن إلى الحد الذي يجعل من فنّهم «صورتهُ البعدية التلقائية»؛ إحدى مخرجات التكنولوجيا ذاته التي استغلها الاثنان وطمساها في الوقت نفسه[49].

(*) afterimage: الصورة البَعدية: الصورة التي يستمر ظهورها للعين بعد فترة من التعرض للصورة الأصلية. (المترجم)

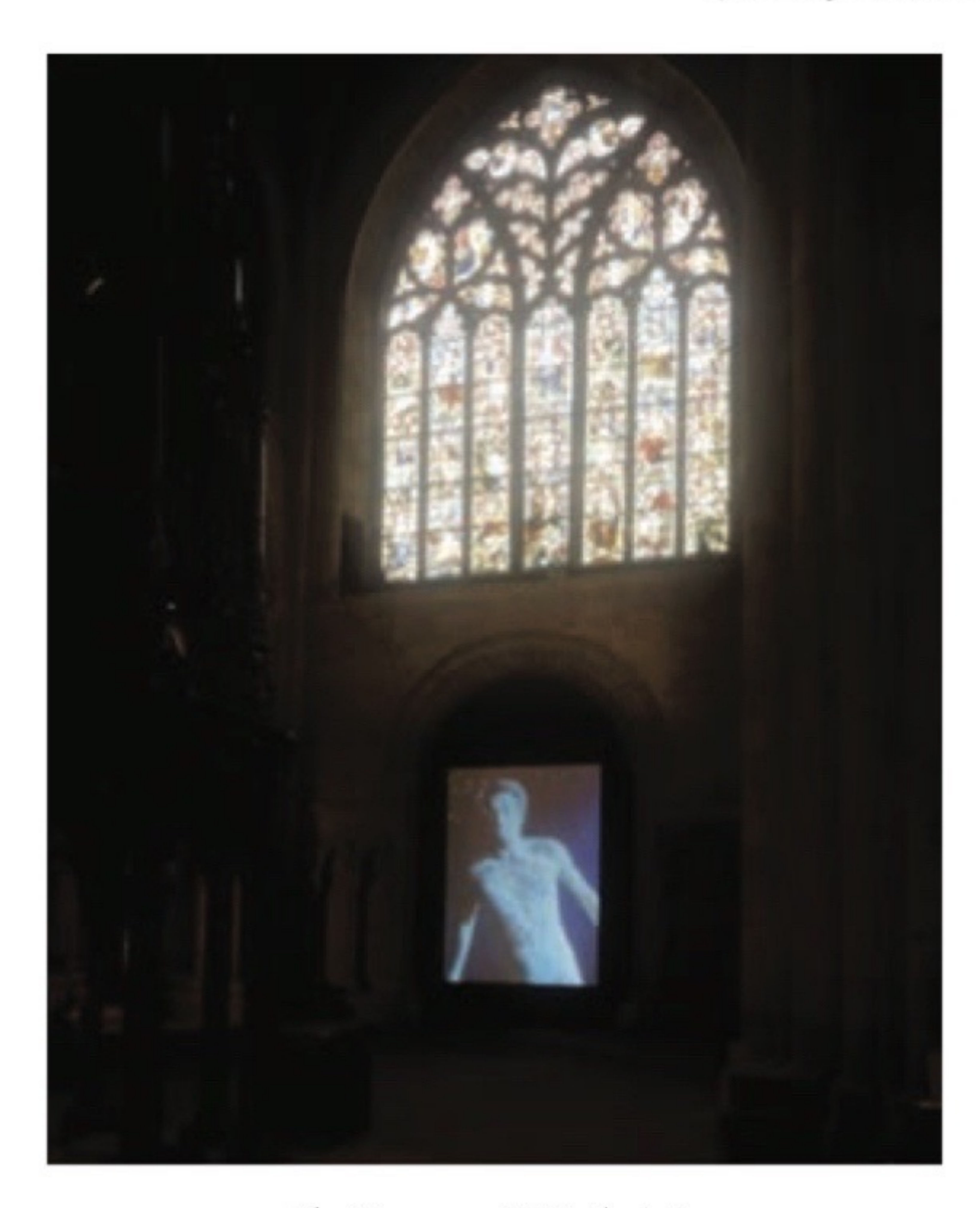
(**) الإبوخية Epoche: التقويس أو الوضع بين أقواس كما شرحنا سابقًا. (المترجم)

يمكننا فهم المخاطر هنا، أستطيقيًّا وسياسيًّا، بالرجوع إلى الطرفة الشهيرة التي رواها توني سميث عام 1966؛ وتعكس مشهدًا أوليًّا في الخطاب حول الأدنوية ومآلاتها. تتناول الطرفة جولة ليلية بالسيارة على الطريق السريع المأجور في نيوجيرسي أوائل الخمسينيات، ويتذكر سميث النشوة الغريبة التي أحسها في هذا المشهد المظلم الذي اعتبره مُصطنعًا لكنّه ليس إبداعيًّا بالضبط، «مخطط مكتمل التفاصيل إنما لا يمكن تمييزه في السياق المجتمعي»[50]. ما انتابه كان إحساسًا أستطيقيًّا، هو واثق من ذلك، لكنها نشوة تفوق أي إحساس يوّلده الرسم أو النحت، حيث قال: «من المستحيل أن تحيط به، عليك أن تختبره وحسب»[51]. أذنَ الطريق السريع الضخم في نيوجيرسي بظهور حقل الفن الموَسع هذا، الذي اكتملت معالمه في مشاريع ضخمة مثل رودِن كارتر *Roden Carter* في أريزونا من تصميم توريل. من المؤكد فيما يبدو أن هذا الحقل يبلغ ما وراء التصويري والنحتي بمراحل، لكن هل يمكن فقط التوسّع في التصويري والنحتي هنا ضمن **ماوارءٍ** منعدم الأطر بشكل واضح؛ فضاء ضخم لعرضٍ تصويري بعيد عن المجال العام ومُصنّع تكنولوجيًّا بهدف أن يبدو إدراكيًّا صرفًا؟ لا تتجاوز فضاءات كهذه الأطر التقليدية للفن بقدر ما تتوسع في هذه الأطر إلى مدى يتجاوز قدرتنا على تحديد مكانها، مع الأخذ في الحسبان حقيقة أننا نقف **ضمن** حقل تصويري- نحتي بالغ الوضوح، متوضعين هناك كذات وكموضوع، كمبتكرين للمفهوم وكمحتجزين في إساره في آن واحد[52].

بشكل مقصود أو خلاف ذلك، تصف طرفة سميث العملية ثنائية الخطوة للتسامي كما صاغها كانط في **نقد ملَكة الحكم** (1790): «اللحظة الأولى حين تُغمَر الذات عاطفيًّا بالحجم الهائل للمشهد أو بقوة الحدث، تليها اللحظة الثانية حين تستعيد الذات فكريًّا مشاعر الرهبة والخوف تلك، وفي هذه الاستعادة، تستمتع بدفقة عارمةٍ من القوة الشخصية[53].

لكن فيما يخص الفن موضوع البحث، يظهر التسامي مُركّبًا على نحو مبالغ فيه، وغالبًا ما يكون مدعومًا بوسائط قوية مثل رأس المال، التكنولوجيا، والقوى العاملة التي تؤدي معًا إلى إضفاء صبغة أستطيقية على الطبيعي، وإلى تطبيع الأستطيقي. مع ذلك، تتراجع أهمية الجزء الأكبر من هذه الوسائط، حتى أنها تُصمم بطريقة تهدف إلى إخفائها، فيبدو المشهد المُعدّ نقيًّا لا غبار عليه بالنسبة لنا، ويبدو حضورنا آنيًّا فيه بالمحصلة[54]. في هذا الصدد، تذكّر اللحظة الثانية لأستطيقا التسامي- التكنولوجي بـ«الشعور العارم» الذي وصفه فرويد باعتباره «نرجسية لا متناهية تقنّع ضياعًا للأنا» حيث تستغرق الأنا في نشوتها الخاصة لتخلط خطأً بينها وبين سموّ الفن[55].

في بحثه عن أمثلة مشابهة لما عايشه على الطريق السريع المأجور يذكر سميث: «مدارج المطارات المهجورة في أوروبا» ويتابع خطابه دون تلكّؤ: «أرضٌ للتدريبات العسكرية في نورمبيرغ ضخمة بما يكفي لاستيعاب مليوني رجل»[56]. ليس الغرض مما ذكرتُه تلويث الحقل الفني الموسع بعد الأدنوية بمنصات العروض النازية، بل الإشارة إلى التلاعب السياسي بالتسامي في تاريخ القرن العشرين ككل. المقصد هنا أنه لا يمكن إزالة المجال الموسّع للتجربة الأستطيقية من عروض باهرة للحشود الفاشية التي وصفها بنيامين بأنها «إشباع فني للإدراك الحسي مُعدّل تكنولوجيًّا»[57]. بإيجاز، يمنحنا سميث فرصة لملاحظة أن الأدنوية في صلبها لم تمهد الطريق أمام ابتذال (لا تسامٍ) مستفحلٍ في الرسم والنحت أفضى إلى ممارسات انفتحت على الفضاء الحقيقي والحياة اليومية وحسب، إنما إلى إعادة تسامٍ إشكالية على المستويين التصويري والنحتي؛ إعادة تسامٍ تؤدي إلى انتهاك الأطر التقليدية للفن في اللحظة الأولى، كي تُستبدَل وحسب بتشكيلات بينية/وسيطة تظهر شفافة في اللحظة الثانية. بناء على سبق، تكون النتيجة أحاسيس جارفة بكثافة المكان، ورغم أنها اعتبرت أمرًا مستجدًا في عالم



بيل فيولا: *The Messenger,* 1996.
إسقاط فيديو مُلوَّن مع صوت ستيريو مُضخَّم. 25 × 30 × 32 **قدمًا.**
كاتدرائية دورهام. الصورة: Kira Perov.

الفن، أصبحت معيارية غالبًا في ثقافة الاستعراض بشكل عام، التي يُمارِس فيها فنٌّ كهذا دوره، أيًّا تكن مقاصده، كمُسبِّب أو كمساهم[58].



أولافور إلياسون: *The Weather Project*, 2003.
تركيب متعدد الوسائط، تيت مودرن، لندن. 25 × 30 × 32 **قدمًا.**

لاحظ بينامين سلفًا تأثير الآنية المثيرة من خلال التوسيط (التوسيط مجموعة الأدوات التي تخلق صلة بين المشاهد والعمل الفني. م.) في السينما خلال الثلاثينيات: «جانب الحياة الواقعية الخالي من المعدّات أصبح هنا ذروة الخداع»[59]. مع التطورات العديدة في تقنيات التصوير، أصبح هذا

التأثير أكثر شمولًا مما كان عليه الحال في عصره. يحسب له، أن جزءًا من الفن موضوع البحث يشتبك في أعماله مع المعطى الثقافي بدلًا من أن يتجنبه، لكن تركيباته الغامرة، التي يبدو فيها الجسد، الصورة، والمكان كسلسلة متراصّة، تميل إلى فلترة الخدعة بدلًا من إعادة توجيهها. هذا التأثير الذي أضمره فلاڤين، اتخذ أبعادًا إضافيّة مع توريل وآخرين ممن يقدمون تجربةً لآنيةٍ مثيرة يمكن بلوغها من خلال عملية توسيط مكثف. أسمى بنيامين هذا الواقع- الخدعة «وردة زرقاء في أرض التكنولوجيا»، كما أسماها أيضًا «حلم فنٍّ مبتذل»[60]. إذا كان توريل أحد أعلام هذا المنهج، ثمة آخر هو بيل ڤيولا Bill Viola الذي يصمم تركيبات للصورة تعمل على تحويل الڤيديو إلى وساطة لتغيير الطابع الروحي للمكان. قد يكشف ڤيولا عن أنظمته التكنولوجية، لكنه يفعل ذلك خدمةً لتأثير «وردته الزرقاء» وليس معارضةً لها. أولافور إلياسون Olafur Eliasson هو أحد أعلام هذا المنهج أيضًا، الذي تهدف بيئاته الغامرة إلى عرض عوالم طبيعية وتكنولوجية اصطناعية غالبًا، أو بالأحرى، إلى البرهنة أن هذا الظرف هو الواقع، أن الطبيعة ما هي إلا «مشروع طقس»*، أن التجربة الفينومينولوجية مُسلّم بها الآن كتوسيط[61].

يكشف إلياسون أيضًا عن تكوين بيئاته، لكن «التأثير- الاغتراب» هذا أو «الكشف الكامل عن الأدوات» يساهم في الخدعة، تمامًا كما تساهم مشاركتنا في العرض الباهر وليس العكس. في أعمال كهذه، تبدو الثنائيات التي انبنى عليها خطابنا حول الفن منذ الأدنوية –الخداعي والحقيقي عند جود، الاستحواذي والمسرحي عند فرايد، وحتى التشاركي والاستعراضي في النقد اللاحق- منهارة أو، خلاف ذلك، باطلة[62].

(*) weather Project: مشروع من تصميم إلياسون، وهو عبارة عن تمثيلات للشمس والسماء تمتد على اتساع قاعة التوربين حيث يخترق القاعة ضباب خفيف كما لو أنه يزحف من الوسط الخارجي إلى الداخل.(المترجم)

هوامش الفصل العاشر

1. أحيلُ القارئَ إلى مقال جود «موضوعات مُحددة Specific Objects» المنشور في :
Arts Yearbook 8 (1965), reprinted in *Donald Judd: Complete Writings 1959–1975* (Halifax: Press of the Nova Scotia School of Art and Design, 1975).
ما أعنيه «بالخداعية» بسيطٌ تمامًا؛ وقد عبّر عنها كليمينت غرينبيرغ Clement Greenberg بدقة في موجزه: «رسم حداثي Modernist Painting» (1960) كما يلي:
«خلق المعلّمون القدماء خداع المكان في العمق بحيث يمكن للمرء أن يتخيل نفسه، لكنَّ الخداع المتشاكل الذي ابتكره الرسام الحداثي لا يمكن رؤيته إلا من خلال الاستقصاء، الترحال خلاله، حقيقةً أو مجازًا». انظر:
The Collected Essays and Criticism, volume 4, ed. John O'Brian [Chicago: University of Chicago Press, 1993]: 90.
يمكن المحاججة أن الخداعية تزداد نقاءً كلما ازدادت محفزاتها البصرية التجريدية.
2. انظر مقالي:
"The Crux of Minimalism" (1987) in *The Return of the Real*(Cambridge, MA: MIT Press, 1996).
معظم أولئك الأقران (باستثناء كارل أندريه) ابتدؤوا كرسامين. لم يكن للنحت ذاك الزخم الخطابي الذي كان للرسم، وأصرّ فلافين على تميزّه عنه –على عدم اكتراثه له في حقيقة الأمر- أكثر مما فعل جود. كتب فلافين إلى القيّم يان فان دير مارك Jan van der Mark في 17 حزيران/يونيو، 1967: «لا تذكروا أعمالي بصفتها نحتًا ولا تذكروا اسمي كنحّات. أنا لا أعالج ولا أصمم أعمالًا جامدة ثلاثية الأبعاد مثل 'موضوعات باربرا روز المُحددة' المتأثرة بجود. أشعر أني بعيد عن مشكلات النحت والرسم». انظر:
Dan Flavin: three installations in fl uorescent light(Cologne: Kunsthalle Köln, 1973): 95
كل أرقام الصفحات المذكورة في النص تعود لهذا الكتاب.
3. بقيت الخداعية أيضًا، بل إنها برزت دون شك، في جزء معتبر من فن البوب،

لا سيما في اللوحات الحريرية المعاصرة التي رسمها أندي وارهول. في «جوهر الأدنوية»، طرحتُ صيغة ديالكتيكية بين الأدنوية والپوب في هذا الصدد –بين المُحدد والمُصطنع، المُجسَّد واللامُجسَّد، بين الإدراك الآني والتمثيل الميدياني- حيث لا تحتل أحكام الپوب الموقع النقيض للأحكام الأدنوية إنما تُستبطن فيها أيضًا. لكن كما وضحت في الفصل السابع، بلغ هذا الديالكتيك مستوًى جديدًا هيمن فيه حُكم الپوب.

4. Rosalind Krauss, "Allusion and Illusion in Donald Judd," *Artforum*(May 1966): 24. See also Yve-Alain Bois, *Donald Judd: New Sculpture*(New York: Pace Gallery, 1991).

للاطلاع على إحدى القراءات المبكرة لجود، انظر:

James Meyer, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties* (New Haven: Yale University Press, 2001): 45–61, 134–41.

5. انظر: Krauss, "Allusion and Illusion": 24. لم تزل كراوس هنا تحت تأثير القراءة الغرينبيرغية لسميث. في شجبه للأدنوية، ربط غرينبيرغ موضوعاتها بالمستطيل التصويري والشبكة التكعيبية. انظر:

"The Recentness of Sculpture" (1967), in Gregory Battcock, ed., *Minimal Art: A Critical Anthology* (New York: Dutton, 1968).

6. تبدو التسلسلية التي تحتل جزءًا كبيرًا من فنه وكأنها تخلق له بُعدًا افتراضيًّا أيضًا.

7. Judd, "Specifi c Objects," in *Complete Writings* (Halifax: Press of the Nova Scotia School of Art and Design, 1975).

للاطلاع على قراءة أخرى «للتناقض» عند جود، انظر:

Richard Schiff, "Donald Judd, Safe from Birds," in Nicholas Serota, ed., *Donald Judd* (London: Tate Publishing, 2004).

8. «كل ذلك الفنّ قائم على أنساق بُنيت مسبقًا؛ أنساق نظرية تعبّر عن نمط معين من التفكير والمنطق، بيد أنها فقدت مصداقيتها إلى حد بعيد كوسيلة لفهم العالم»، انظر:

Judd in Bruce Glaser, "Questions to Stella and Judd" (1966), in Battcock, ed., *Minimal Art*: 151.

(شارك فلاڤين في هذه المقابلة الإذاعية التي بُثّت في شباط/فبراير 1964، لكنه عدّل ملاحظاته من النص الأصلي).

9. انظر: Judd, *Complete Writings*: 124, 200 (التشديد من الكاتب).
10. عام 1965، كتب روبرت سميثسون منتقدًا بحدة «الماديّة غير المألوفة» في صناديق جود، والمصنوعة من البلاستيك الصلب الشفاف والفولاذ، ونوّه إلى أنها أحيانًا «تبتلعُ الهيكل الأساسي»، انظر:
Robert Smithson: The Collected Writings, ed. Jack Flam [Berkeley: University of California Press, 1996]: 22).
وانظر أيضًا: Meyer, *Minimalism*: 134–8.
11. كما أشرنا، أضواء فلاڤين في الحقيقة أكثر تعقيدًا من «الموضوع-الصورة»، والجدير بالذكر هنا أن فلاڤين جمع بين الصيغتين، رغم أن فنانين آخرين ممن حظوا بالتشجيع (من قبل فلاڤين إلى حد ما) فصلوا بينهما: تَحرّك الصورة خارج إطار اللوحة، وتَجاوُز الموضوع لحدود النحت (المزيد حول ذلك لاحقًا).
12. حول هذه المفارقة، انظر:
Alex Potts, "Dan Favin: 'in . . . cool white' and'infected with a blank magic,' " in Jeffrey Weiss, *Dan Flavin: New Light* (New Haven: Yale University Press, 2006).
تُعتبر المفارقة بالطبع أسلوبًا اعتمده الكتاب الحداثيون، وكان فلاڤين قارئًا مواظبًا لجيمس جويس إضافة إلى آخرين. ظهرت نسخة استهلالية من هذا المقطع في كتاب ڤايس أيضًا.
13. كتب فلاڤين عن أضوائه الفلورية الأولى: «إنها تفتقد المظهر التاريخي. لا أشعر بأي تطورٍ في الأسلوب ولا في الهيكل» (90). أقول «غير قابل للحسم» لأن هذه العلاقة بين الخداعية واللاخداعية تماثل الحكاية الرمزية لناحية التكوين المُلغز وفق تعريف پول دي مان Paul de Man: «يجب أن تشتبك القراءاتان في مواجهة مباشرة، لإن إحدى القراءتين هي عينها الخطأ الذي تشجبه الأخرى، والذي ينبغي إبطاله بواسطتها. كما لا يمكننا الوصول بحال إلى قرار سليم بشأن إعطاء الأولوية لقراءة دون الأخرى»، انظر:
Allegories of Reading [New Haven: Yale University Press, 1979]: 12
14. يتوسع پيتر بورغر Peter Bürger في مفهوم «النيو- طليعية» في كتابه نظرية الطليعية Theory of the Avant-Garde، الذي نُشر بالألمانية عام 1974. لم يُعد إنتاج الطائرة الشراعية عند غراي، خلافًا لنموذج القارورة *The Bottle*، نقوش الزوايا، والنصب التذكاري.

15. للاطلاع على متناقضات أيديولوجية من هذا القبيل، انظر:
Georg Lukács, "Reifi cation and the Consciousness of the Proletariat," in *History and Class Consciousness*(1923), transl. Rodney Livingstone (Cambridge, MA: MIT Press, 1986).
كتب ميشيل فوكو عن «التجريبي-المتعالي المزدوج» الراسخ في الفكر الحديث في نظام الأشياء
Order of Things (New York: Vintage Books, 1970 [1966]): 318–22.
16. Allan Kaprow, "The Legacy of Jackson Pollock," *Art News* 57: 6(1958), and Robert Morris, "Notes on Sculpture, Part 4," *Artforum* (April 1969).
17. «ابتسمت حين ميزّت معالمها»: يوحي هذا القول باحتمالية اطلاع فلاڤين على الكتاب قبل الزيارة، رغم أن الأيقونة التي ذكرتها غراي لم تكن تلك الموجودة في الميتروپوليتان (تلك الموضحة هنا هي تخميني الأقرب للأيقونة التي رآها فلاڤين بالذات). يبدو أن فلاڤين، حتى قبل زيارته للمتروپوليتان، بدأ يُعنْون مجموعاته الأولى «بالأيقونات» (يعود تاريخ أول مجموعة إلى عامي 1961-62، وتشير ملاحظة مؤرخة في آذار/ مارس 1962 إليها أيضًا). في تاريخ الفن الحديث، غالبًا ما أُدّيت زيارات المتاحف هذه لمعايشة تجليات استذكارية، وأشهر الأمثلة على ذلك الزيارة بالغة الأثر التي قام بها پيكاسو إلى متحف علم الأعراق Trocadero في باريس، حزيران/يونيو 1907 خلال رسمه للوحة «بيت دعارة أفنون Les Demoiselles d'Avignon».
18. كما سنلاحظ للتوّ، كان تاتلين أكثر اهتمامًا بالمناحي المادية للأيقونة. وضعَ فلاڤين كذلك رسمًا لترتيب أيقوناته الأربع الأولى مع إحالة جليّة لفاصل أيقوني (حاجز مزين بالأيقونات يفصل صحن الكنيسة عن حرمها في الكنائس الشرقية الأرثوذكسية)، انظر:
Michael Govan, "Irony and Light," in Michael Govan and Tiffany Bell, *Dan Flavin: A Retrospective* (New Haven: Yale University Press, 2004): 29.
19. Vladimir Markov (pseudonym of Waldemars Matvejs), *Printsipy tvorchestva v plasticheskikh iskusstvakh. Faktura* (St Petersburg, 1914): 54, as translated by Christina Lodder in her *Russian Constructivism*(New Haven: Yale University Press, 1983): 13.

لم تتطرق غراي إلى ذكر ماركوف، ومن غير المرجح للغاية اطلاعُ فلافين على عمله، لكنه يلقي الضوء على واقعية أيقوناته: «أستخدم كلمة 'أيقونة' ليس كتوصيف صارم لموضوع ذي صبغة دينية، بل كتوصيف قائم على العلاقة التراتبية للأضواء في الأعلى، في المقابل، وتلك الموجودة في الهيكل ذي الواجهة المربعة والمصطبغ تمامًا باللون 'أي الضوء'»(88).

20. Markov in Lodder, *Russian Constructivism*: 13.
21. Vladimir Markov, *Iskusstvo negrov* (St Petersburg, 1919 [1913]): 36; transl. as "Negro Sculpture" in Jack Flam with Miriam Deutsch, ed., *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History* (Berkeley: University of California Press, 2003): 63.
22. نقص التوسيط هذا كان فضيحة للأوروبيين الذين وضعوا التوثين في حضيض كل الهرميات الخاصة بالدين والمجتمع لهذا السبب. ومن ذلك موضعه في كتابات شارل دي بروس Charles de Brosses، ديفيد هيوم، كانط، هيغل وآخرين، وافترض ماركس وفرويد وجود هذه الدلالة التحقيرية، فقط كي يوجهاها ضدنا نحن 'العصريين'. فلمّح كلاهما إلى أننا توثينيّون أحيانًا في نشاطنا الجنسي والتجاري. انظر:

William Pietz, "The Problem of the Fetish," in *Res*9, 13, and 16 (Spring 1985, Spring 1987, Autumn 1988), and my "The Art of Fetishism," in Emily Apter and William Pietz, eds, *Fetishism as Cultural Discourse* (Ithaca: Cornell University Press, 1993).

«الوثن» الذي أسبغه الأوروبيون على الممارسات في غرب إفريقيا هو توثين بحدّ ذاته.

23. Flavin in "Dan Flavin Interviewed by Phyllis Tuchman" (1972) in Govan and Bell, *Dan Flavin: A Retrospective*: 194.
24. المصدر السابق.
25. Mel Bochner, "Art in Process: Structures," *Arts Magazine* (September/ October, 1966): 39.
26. يقتبس مايكل غوفن Michael Goven «التجلّي الروحي» عن جيمس جويس، ولهذا صلة وثيقة بفلافين: «تبدو روح الموضوع المشترك الذي عُدل هيكله على هذا النحو، متلألئة في نظرنا»، انظر:

Govan and Bell, *Dan Flavin: A Retrospective*: 32

عند فلاڤين كما عند جويس، يضرب الوهن حالات التجلي الروحي في سياق استخدام إهانات فكاهية الطابع. في معظم توجهاته الأدنوية، عزل فلاڤين أحكامَ «مُفارقاته/إشكالاته» وتصدى لها. على سبيل المثال، يحيي عملهُ *the nominal three* (*to William of Ockham*) ذكرى الفيلسوف الإنجليزي السكولاستي في القرن الرابع عشر (وليام الأوكامي) الذي كتب: «لا ينبغي أن تتضاعف الكينونات دون ضرورة». صقلَ فلاڤين توجّهه الاسمي nominalism على النحو التالي: «الواقع يوجد فقط في الأشياء المفردة، وليست الكليّات سوى رموز مجرّدة. هذه الفكرة دفعت [الأوكامي] إلى استبعاد أسئلة حول وجود الإله مثلًا مستمدة من المعرفة العقلية، محيلًا إياها إلى الإيمان وحسب» (83-4). لكن في أغلب الأحوال، لم يعارض فلاڤين «الأشياء المفردة» و«الرموز المجرّدة». وكما هو حال الأيقونة والوثن، تهدف أضواؤه إلى ضفر متناقضات كهذه في ضفيرة واحدة.

27. لوحظ هذا التغير في عمله في معرض فلاڤين الاستذكاري خلال المعرض الوطني، عندما يتحرك الزائر من الطابق الأول، حيث يبقى الجزء الأكبر من العمل على الجدران، إلى الطابق الثاني، حيث تسطع أضواؤه على الحجرات كلها. بمعنى ما؛ كان فلاڤين «تصويريًا»، منذ البدء اهتم بالرسم ردحًا طويلًا، خاصة دراسات المشهد الطبيعي لمدرسة هودسون (التي جمعها)، ومارس الرسم طوال حياته المهنية، والتغير الملحوظ هنا ينحصر في طبيعة الأرضية فقط؛ بين المستطيل الذي تشكله شريحة ورقية وحجم الغرفة ككل مع الأنابيب الفلورية التي تُفهم كأدوات تصويرية. ألمّح في قولي «الحقل الموَسَّع» لروزاليند كراوس:

Sculpture in the Expanded Field" (1979), in Hal Foster, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Seattle: Bay Press, 1983).

لا وجود للرسم على خارطتها، لكني أقصد على أيّ حالٍ أنَّ الحقل الموسَّع قد أُترِع بالتصويري.

28. Dan Graham, "Art as Design/Design as Art," in *Rock My Religion: Writings and Projects 1965–1990* (Cambridge, MA: MIT Press, 1993): 211.

في هذا الصدد، كان فلاڤين أكثر صلة بديكورات اللوحة اللونية في مدرسة دي ستايل De Stijl من صلته بمشروع تاتلين البنائي.

29. Rosalind Krauss, untitled review, *Artforum* (January 1969): 53–4
فُصلت بعض الأماكن عن المُشاهد بواسطة تركيبات بطريقة ميّزتها كفضاءات تصويرية بالمعنى الذي أشارت له كراوس.

30. لعل سميثسون أخذ هذا التأثير بعين الاعتبار عندما كتب عام 1966: «تفكيك فلاڤين للزمكان الكلاسيكي قائم بأسره على الفكرة الجديدة لبنية المادة» (*Collected Writings*: 10)..

31. Judd, *Complete Writings*: 184..

32. أثق تمامًا بأنّه لا ريب بوجود «كارثة» على صلة بذلك حاضرة في السياق المعماري كما ناقشنا في الفصل السابع، لا سيّما في إعادة تصميم الفضاء كخداع.

33. في الستينيات، لم تكن الفروقات بين هذه الأساليب واضحة تمامًا؛ رغم أن فلاڤين رفض أي صلة تربطه برسامين مثل أوليتسكي (قارن 109). بمعنى ما؛ اتخذ فلاڤين موقفًا وسطًا بين «الحاضرية» الفوريّة و«الحاضر» الممتد زمنيًا، (كي يستعير التضاد الذي اعتمده مايكل فرايد في «الفن والموضوعية Art and Objecthood» [*Artforum*, June 1967]).

34. يستمر فلاڤين بأسلوبه اللاذع: «لا ينبغي على أحد أن يتحمل نفقة التنازل عن إدراكه لقاءَ الخضوع لعقوبة 'ترفيهٍ' صوتي- بصري تافه، صُمم كيفما اتفق على يد ما يُسمّى الميديا المهيمنة متعددة الوسائط لطغاة التكنولوجيا، خاصة، عندما يجلس المرء في بيته مساءً، يكون مُكرهًا على تجرّع 'حمولة زائدة' من المفاسد الاعتباطية، الناشزة والخالية من أي رسالة فيما تقدمه البرامج والإعلانات التلفزيونية»(93). ربما كان فلاڤين محتدًّا هنا لأن أعماله اعتُبرت أحيانًا «مُستكينة» أمام تقنياتها الخاصة؛ حسب تعبير إيميلي واسرمان Emily Wasserman «نوع من استكانة '1948' (رواية جورج أورويل)، تغنٍّ بأشكال سطحية وغير إبداعية في الأساس». (*Artforum* [December 1967]: 60)..
يمكن القول إنَّ «البيئة» هي في الجانب الاستعراضي اليوم كما أشار فلاڤين عام 1982: «لا أرغب في تصميم كاتدرائية. حقًّا لا أرغب في ذلك. أعتقد أن هذا أصبح شأنًا تجاريًا اليوم» (179).

35. في الستينيات، أُقحِم الفضاء التصويري في الفضاء الفعلي بطرق مختلفة. لنتأمل مثلًا القطع المبعثَرة لدى روبرت موريس وآخرين. في عمل من قبيل *Threadwaste* (1968) سعى موريس إلى الحركة «ما وراء الموضوعات» تمامًا، إنما ليس نحو

فكرةٍ محضة (كما في جزء كبير من الفن المفاهيمي)، ولا نحو مادة محضة (كما في فن المعالجة). لقد حاول خلق «حقلٍ للتأثير» يكون فيه الموضوع مفتتًا إن لم يكن متلاشيًا، وتكون الصورة المعروضة للمشاهد مضطربة إن لم تكن مشوّشة. بحسب تعبيره الحرفي، أراد موريس أن «يستخدم شروط الحقل البصري كأساس هيكلي» للعمل وليس فقط لنطاقه المادي. بهذا حاول نقل المشاهد من الحملقة البؤرية (كما ينظر المرء إلى موضوع الرسم أو النحت أو الموضوع الأدنوي طبعًا) إلى «الحملقة الحرةّ» في نسقٍ مرئي، ولهذه الغاية رتّب المواد بطريقة لا تمكّن من استيعابها، من ناحية التصميم أو من ناحية المظهر الجانبي، كصورة على الإطلاق. في أعمال مثل Threadwaste يبدو وكأن الرؤية حُرفت عن الشخص، ورُميت خارجًا. انظر: Morris, "Notes on Sculpture, Part 4". حول تشويش الرؤية في أعمال فلافين، انظر:

Briony Fer, "Nocturama: Flavin's Light Diagrams," in Weiss, ed., *Dan Flavin: New Light*.

36. كتب هارولد روزنبرغ Harold Rosenberg في تلك المرحلة: «يتناغم الفن المنزوع الجمالية مع الأحداث ذات الطابع الجمالي، مع إقحام متزايد للإبهام، الزيف، والانسلاخ العاطفي للفن في مواقع حقيقية. انظر:

37. "De-aestheticization," in *The De-defi nition of Art*[New York: Collier Books, 1972]: 37.

38. Robert Irwin, "The Hidden Structures of Art," in Russell Ferguson, ed., *Robert Irwin* (Los Angeles: MOCA, 1993): 23.

39. المصدر السابق: 33.

40. المصدر السابق: 21,23. انتقالته هذه لم تكن بالنتيجة من وساطة مُحددة إلى الفن في العموم ، كما في المفاهيمية في أغلب الأحيان، بقدر ما كانت من موضوعٍ مُحدد إلى البيئة المكانية، كما في في المرحلة اللاحقة للأدنوية.

41. اقتباس عن بروين كما ورد لدى لورانس ويشلر Lawrance Weschler، انظر:
Lawrence Weschler, *Seeing is Forgetting the Name of the Thing One Sees* (Berkeley: University of California Press, 1982): 61; Irwin, "The Hidden Structures of Art": 29.

42. Irwin, "The Hidden Structures of Art": 25 (emphasis in the original)..

الضغط الممارس على المشاهد أكثر حدّة من أي تحوّل دوشامبي في «الفن الخلاق» فرضته الأعمال مسبقة الصنع. انظر:
Marcel Duchamp, "The Creative Act" (1957), in Michel Sanouillet and Elmer Peterson, ed., *The Essential Writings of Marcel Duchamp* [London: Thames & Hudson, 1975].

43. Philip Leider, *Robert Irwin, Kenneth Price* (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1966): n.p.

44. انظر:
Richard Andrews and Chris Bruce, "Interview with James Turrell," in *James Turrell* (Seattle: Henry Art Gallery, 1992): 47.

45. انظر:
Alexander Baumgarten, *Aesthetica* (Frankfurt, 1750/58), § I.

46. انظر: Krauss, "Cultural Logic": 12.. للمفارقة، هذه المبالغة في التركيز على المشاهد يمكن أن تجعله عاجزًا وسلبيًا، كما طرحت آنّ ڤاغنر ردًا على ملاحظة فلاڤين حول رسمٍ لإحدى التركيبات عام 1972 «أن تحاصر وتخرّب الغرفة بأكملها»: «أيًّا يكن ما يلمّح له –لأن عبارته هذه تمثل مجموعة من المقاصد التي يشوبها الغموض– يبدو أن هذا الأسلوب يقصي المشاهد خارجًا. غرفةٌ مُخرَّبة تمحي أثر المشاهد: مكانٌ في أسرِ اللامكان»، انظر:
("Flavin's Limited Light," in Weiss, *Dan Flavin*: 127)..

47. انظر:
Julia Brown, "Interview with James Turrell," in *Occluded Front: James Turrell* (Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1985): 22, 25.

إذا أرادت الأدنوية فصل العمل الفني عن الحيز الخاص للوعي، إن جاز التعبير، هدفت إلى إدخال ذلك الحيز الخاص في الحيز العام: «أريدها أن تكون أشبه بالضوء الذي ينير العقل»(44). انظر:
Andrews and Bruce, "Interview with James Turrell": 51, 47, 50..

للاطلاع على المزيد في هذه المسائل، انظر:
Hal Foster, "Polemics, Postmodernism, Immersion, Militarized Space," *Journal of Visual Culture* 3: 3 (December 2004).

سيطرة توريل على التجربة من خلال أعماله تطال حتى الإذن بنشر صورٍ لها، وقد منعني استوديو توريل من ذلك.

48. انظر:

Benjamin, "On Some Motifs in Baudelaire" (1940), in Howard Eiland and Michael W. Jennings, eds, *Selected Writings, Volume 4: 1938–1940* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003): 314.

49. خلال المرحلة التي طور فيها إيروين وتوريل هذا العمل، كانت الآنية المثيرة الفينومينولوجية في مرمى النقد ليس فقط على مستوى النظرية (نشر جاك دريدا كتابه الصوت والظاهرة Speech and Phenomena عام 1967 مثلًا) إنما على مستوى الفن كذلك (العروض والفيديوهات التي صممها دان غراهام تشكك بقوة في الفرضية الفينومينولوجية للأدنوية).

50. Samuel K. Wagstaff, Jr, "Talking with Tony Smith," *Artforum*(December 1966), reprinted in Battcock, ed., *Minimal Art*: 58.

51. المصدر السابق.

52. أثار نقاد آخرون قضايا مماثلة حول فن التركيب، انظر على وجه الخصوص:

Alex Potts, "Installation and Sculpture," and Briony Fer, "The Somnambulist's Story: Installation and the Tableau," in Oxford Art Journal 24: 2 (2001).

كتب بوتس Potts: «يبدو الأمر غالبًا وكأن واقعية موضوع النحت التقليدي قد تغيرت جذريًا، لتستقر في تأطيرٍ يحاصر نظرَ المُشاهد ويستقطبه» (17). عرض عليّ يوحنّا بورتون Johanna Burton رأيًا مفاده أن المرحلتين المتصلتين بتاريخ الفن اللتين شغلتا كراوس أواسط السبعينيات -الحقل المُوسَّع للثقافة والحاضر المتداعي للفيديو- قد اندمجتا كما يتضح في بعض الأساليب الحديثة جدًّا.

53. رأينا أن هذه العملية قيد التنفيذ أيضًا في الفصل السابع. برز مفهوم المتسامي في خطاب الفن الأمريكي ما بعد الحرب حيث وظّفه نيومان وآخرون. اللافت للنظر أن فلاڤين في «مسودة سيرة ذاتية 'daylight or in white '» يستشهد بكانط: «يوجد المتسامي في موضوع لا شكليّ، إلى درجة أن اللانهائية تتجسد فيه أو في علّة حضوره»، انظر:

.(*Artforum* [December 1965]: 24).

وفق ما لاحظته ڤاغنر، حذف فلاڤين هذه الإحالة عندما أُعيدت طباعة المقال عام 1969: "128 :"Flavin's Limited Light. لعله ارتاب من هذا التأثير، لكن ذلك لا ينطبق على توريل: «أنا أعمل لتحقيق متعةٍ وإحساس بصريين نقيين. وعندما أقول متعة أقصد حالة من التسامي»، انظر:

Andrews and Bruce, "Interview with James Turrell": 51.

54. كتب الناقد الأدبي هيرمان راپاپورت Herman Rapaport حول تلك الصور في مقاربة مع الكهف في جمهورية أفلاطون: «الأكثر إثارة، هو الطريقة التي يمكن أن تتحول فيها دعامة كجدار الكهف فجأة إلى منصة، وكيف يمكن لصورة، هي نفسها مؤطرة، أن تطرح نفسها كمنصّة بطريقة تجعلها تبتعد أو تختفي عن وعي المُشاهد كصورة، أو موضوع، أو دعامة»، انظر:

"Staging: Mont Blanc," in Mark Krupnick, ed., *Displacement: Derrida and After* [Bloomington: University of Indiana Press, 1983]: 59.

كما يشير ڤيكتور بورغين Victor Burgin، هذه العملية أشبه بالفانتازيا حيث يبدو الشخص ضمن المشهد الذي تخلقه رؤيته الخاصة، الذي تميل أطره إلى التلاشي بالمحصلة. انظر:

"Diderot, Barthes, *Vertigo*," in *The End of Art Theory: Criticism & Postmodernity* [Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press International, 1986].

غالبًا ما يربط توريل فضاء تركيباته بفضاء الحلم أو حلم اليقظة.

55. Sigmund Freud, *Civilization and its Discontents*, transl. James Strachey (New York: W.W. Norton, 1961): 20.
56. Wagstaff, "Talking with Tony Smith": 386.

للمفارقة، استخدمت القاعدة العسكرية في مارفا، تكساس، التي حوّلها جود إلى مجمّع للفنون، فيما مضى كسجن حربي للجنود الألمان. ليس الأمر برمته مفارقة، إذ أشار دان غراهام إلى أن «فلاڤين حاول الجمع بين تاتلين وسپير»، انظر:

Interview with Dan Graham by Rodney Graham," in *Dan Graham: Beyond* [Los Angeles: Los Angeles Museum of Contemporary Art, 2009]: 92.